参考資料120号

中國近、現代音樂史綱要

（1840～1959）

第四編　未定稿





中国音乐家协会
中国音乐研究所　音乐史编辑組編写

1959.11.23.


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT



第四编

抗日战争时期的音樂

（1937——1945年）

第一章

伟大的民族抗日战争爆发了，中国共产党於芦沟桥事变的第二日（7月8日）即向全国发表了号召抗战的宣言，党的宣言得到全国人民的拥护，抗敌的情绪燃遍了全国，终于迫使国民党政府对日宣战。但是这以后，国民党政府还在动摇，试图向日本帝国主义作屈辱的退让。8月1 3日，日本侵略军又进攻上海，四大家族的统治和美英帝国主义在中国的利益都受到严重的威胁，于是，国民党政府才被迫实行抗战。

由于中国共产党和全国人民的努力，国民党政府承认了中国共产党的合法地位，西北的主力红军改编为国民革命军第八路军。这样，中国共产党领导的抗日民族统一战线正式建成。

抗日战争震动了全国人民，文艺工作者的生活与工作也起了巨大的变化。多数的文艺工作者是怀着昂扬的爱国热情投入这一伟大的战争的。战前，在国民党反动统治下，抗日救亡运动（包括救亡歌咏运动）受到重重限制和迫害，进步的文艺工作者是不可能公开接近人民大众的。现在，由于战争爆发，政治上抗日民族统一战线的建成，文艺工作者可以比较自由活动了。他们纷纷走向战场，走向中小城市和农村，参加战时团体，开展抗敌宣传工作。惊天动地的民族解放战争，也是一些过去脱离现实或与现实处于游离状态的文艺工作者开始正视现实，走向大众，在思想上和创作态度上有了或多或少的改变。



当然，也有少数人，仍沉湎在狭小的天地，或更为堕落，以至当了汉奸，成为时代的渣滓。

很大多数的文艺工作者在抗日的旗帜下团结起来了。为了领导抗战文艺运动，加强文艺界的团结和联系，1938年初在武汉成立了中华全国文艺界抗敌协会。这样，党所领导的文艺界抗日民族统一战线正式组成了。

由于抗战，文艺工作者扩大了生活范围，接触了广大群众。文艺"服务于抗战"和"大众化"成为当时文艺理论中主要讨论的问题。和这些讨论的同时，在创作实践中，抗战初期出现了大量的短篇小说、报告文学、街头剧、街头诗和抗战歌曲，传统的戏曲，曲艺也出现不少抗日爱国的新剧目、曲目，文艺工作者以这些通俗的作品大大的鼓舞了全国军民的抗敌情绪。文艺服务于抗战和大众化的问题，实质上是文艺和政治的关系，文艺是为人民服务和如何对待民族传统的问题。这些问题的讨论推动了抗战文艺的发展。但是这些问题，直到毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，才从理论上真正获得了全面的彻底的解决。

抗战初期总的情况，正如毛主席所说"这个时期的第一阶段，是在武汉失陷以前。这时全国各方面是欣欣向荣的，政治上有民主化的趋势，文化上有较普遍的动员。"在文艺方面，这一时期形成了一个短暂的抗战文艺的高潮，

在这个短暂的抗战文艺高潮中，音乐工作者于1938年初在武汉也成立了中华全国歌咏协会，在党的领导下组成了音乐界的抗日民族统一战线。在这激动人心的年代里，许多爱国的音乐工作者参加到演剧队、宣传队，组织歌咏队，深入到群众中去开展抗战歌咏活动。抗战的爆发，也促使一些过去躲在学院门内的音乐工作者走出了狭窄的天地，在全国人民沸腾的抗

敌热情的激下，写出了一些抗战歌曲，其中有些人、从此开始走上了革命的道路。抗战歌咏运动在全国轰々烈々地开展起来，抗战歌声响遍祖国的大地，这歌声鼓舞人们去战斗，这歌声显示了中华民族是不可战胜的。这一时期的歌咏运动，无论在运动的规模和深入群众方面都是空前的，在我国音乐发展上留下了辉煌的一页。

随着群众性歌咏运动的开展，音乐工作者开始比较广泛地接触了人民群众，出现了大量优秀的抗战歌曲成为这一时期音乐创作的重大收获，由于接触了工农群众，音乐的"大众化、通俗化"问题提出来了，音乐工作者在创作中对民族风格的追求作了新的努力，并且产生了一些比较成功的作品。吕骥在《近十五年来的新音乐》一文中谈到如果说，过去的革命歌曲和救亡歌曲还只是以为进步的小资产阶级的语言的话，这时期大家便开始在学习工农群众的语言了，不过初期还只是根据他们自己的模型来塑造工农群众语言，直到毛泽东同志在四二年度在延安文艺座谈会上讲话以后，大家才明确认识到要首先改造自己的感情，然后才能创造出真正群众的歌声"无论如何，这一时期的音乐创作，在人民大众的音乐道路上是向前大大的迈进了一步。

1938年10月武汉失守，抗日战争进入相持阶段。这时"政治情况发生了许多变化，大资产阶级的一部分，投降了敌人，其另一部分也想早日结束抗战"①，随着国民党政府的日益反动，国统区和中国共产党领导的解放区，在政治、经济、文化上的对比愈加鲜明，再加上暗无天日的敌占区，这样，就形成了三个截然不同的政治地区。

---

① 毛泽东：《新民主主义论》，见《毛泽东选集》第二卷第674—675页

在敌占区，日本侵略者大力推行奴化教育、民族文化遭到摧残。在音乐方面，黄色音乐大为泛滥，遗毒颇深。此外，一些堕落成为汉奸的音乐家也写了一些为敌伪服务的音乐，自然遭到人民的唾弃。爱国的人民在这黑暗的日子裡却暗暗地传唱着抗战歌曲。爱国的戏曲，曲艺艺人在演出中用隐喻曲折的方式表现爱国的情绪，其中，著名的京剧艺术家梅兰芳、程艳秋、周信芳等都表现了可敬的民族气节。

随着战争的持续，国民党反动派消极抗日、积极反共的面目越来越明显。在其愈加法西斯化的反动统治下，人民遭受了更加深重的压迫与剥削。在文化上，人民失去了言论出版的自由，进步文化事业遭到限制和摧残；另一方面，则出现了一些反动的文化活动。

在这样的反动统治下，多数的文艺工作者依然坚持了战斗，党所领导的文协团结了许多作家，使抗战文艺在和反动派的斗争中得到了发展。在创作上，暴露黑暗统治反对妥协投降的作品，便成了这一时期国统区文艺的主流，产生了一些优秀的作品。

武汉失守前后，大批的音乐工作者奔向解放区；另一方面，武汉失守后，重庆一带也聚集了一些过去在沿海大城市的音乐家，针对这种情况，国民党反动政府在重庆一带设立了国立音乐院等一些音乐机构。这时，国民党反动派对进步的抗日音乐活动施以重重压制和破坏；另一方面，并提出了反动的所谓"复兴乐教"。在这种形势下，少数反动的音乐家更加投靠国民党反动派，一些资产阶级、小资产阶级音乐家则陷入苦闷与消沉。抗战初期，曾一度走出学院大门和群众一道为抗战歌唱的音乐家，有不少人，这时已失去了那时的热情，重又关进国民党反动政府为他们设立的音乐机构，又唱起"为艺术而艺术"

的洞云，追求他们心目中的"艺术技巧"。虽然，其中也有一些人多少还写了一些具有抗日内容的作品，但是已经失去了群众的战斗热情，显得苍白无力。在这样的形势下，党领导的进步的音乐工作者却排除重重困难坚持了抗日民主的音乐运动。创刊了《新音乐》杂志和利用其他报刊，大力介绍了解放区的音乐创作和苏联歌曲，并从理论上向错误的反动的理论作了正面的斗争。抗日民主的音乐运动在斗争中扩大了自己的队伍，团结教育了许多爱好音乐的青年和音乐家。

这一时期，国统区在音乐创作上，收获是比较少的，流行在群众中的优秀作品大部分是解放区的创作，只有马思聪的一些器乐作品和抗战末期开始出现的一些暴露国民党反动黑暗统治的讽刺性歌曲，成为国统区音乐创作的一个特点和可喜的收获。

解放区在党的领导下，一面坚持了抗日斗争，扩大并巩固了许多敌后根据地；一面又打垮了国民党反动派的军事进攻，巩固了解放区，在重重包围封锁下，物质生活是十分艰苦的，但是人民却过着真正民主自由的生活，文化教育事业得到了发展。文艺在党的深切关怀下，有了很大发展，产生了许多的优秀作品。特别是在1942年毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，指出了中国革命文艺发展的工农兵方向，把我国社会主义现实主义的文艺引上了一个新的阶段，这时解放区的文艺园地更迅速地呈现出一片繁荣景象。

在党关怀抚育下的解放区音乐，抗日战争中也获得了重大的发展，抗战初期，党就在延安成立鲁迅艺术学院，鲁艺音乐系的创立是在党的直接领导下的专业音乐教育的开端。它培养了大量的革命音乐干部，同时也由这里产生了许多优秀的音乐创作。

解放区在音乐创作上的成绩是非常巨大的。除了大量优秀歌曲创作外，大合唱和新歌剧的创作是我国音乐创作在这一历史时期中的重大发展，其中《黄河大合唱》和新歌剧《白毛女》是抗日战争中音乐创作的两个重大收获。

解放区的音乐具有广泛的群众性，音乐成为人民生活中不可缺少的部分，农民的音乐活动和部队的音乐活动成为解放区音乐生活两个主要的方面。特别在1942年整风以后（专业音乐工作者和群众的结合，专业音乐创作和群众创作、和民族传统的结合都大大地向前跨进）新秧歌运动的开展，群众的音乐生活更加显得活跃。

我国音乐在这一历史时期里获得了巨大的发展。首先在音乐的群众性上除民间音乐虽遭到敌伪与反动派的摧残，但仍以它顽强的生命力继续发展，为人民喜闻乐见外；作为近代音乐形式之一的群众歌曲，如果说战前还主要流传于城市的知识分子和部份工人中，那么，这时它已经被广大工农兵群众所接受，抗战初期和解放区抗战歌咏运动的规模之壮阔，可以说是史无前例的。其次是音乐创作的丰收，产生了大量优秀的声乐作品和一些器乐作品。这时期的音乐创作，无论在民族风格和运用更加丰富的表现手段反映生活上，都较前一时期有了重大的发展。其中《黄河大合唱》和新歌剧《白毛女》成为我国音乐创作发展道路上两个光辉的里程碑。更重要的，我国新的音乐艺术，正是在这个时期真正找到了正确发展的道路的。这主要是毛主席为我们指出了工农兵的方向，并从理论上为我们解决了一系列根本性的问题，如：什么是基础，如何对待中外古今、音乐和生活和政治的关系等等。1942年后，在毛主席的教导下，主要是解放区的音乐工作者的实践，为我国音乐艺术正确的发展作了良好的开端。最后在前一时期建立起来的党的领导

的革命音乐队伍，和刚刚显示出力量的社会主义现实主义音乐，在这一时期发展壮大了。相对的，资产阶级音乐家及其音乐，在这强敌侵入国土，大地主大资产阶级的统治愈加反动的形势下，如果离开党的领导就更加显得软弱无力，无所作为了。

主要参考书目

毛泽东：新民主主义论

初中中国历史教科书第四册

吕骥：近十五年的新音乐



第二章

《在延安文艺座谈会上的讲话》
对中国音乐文化发展的伟大意义

第一节：《讲话》发表前根据地文艺界的一般状况及存在的问题。

从抗日战争爆发以来，我国的革命文学艺术继承着"五四"以来革命文学艺术光荣的战斗传统；适应着新的政治形势要求，紧密地结合着抗日战争的需要，在反对日本帝国主义侵略战争，动员与鼓舞中国人民参加抗日战争中；在反对国民党反动政府的妥协投降卖国活动等斗争中都起到了鲜明的战斗作用。

在广大的抗日民主根据地，革命的文学艺术、在中国共产党的直接领导和无限的关怀下，更是成为鼓励人民发动大众的有力武器。有许多优秀的文学艺术作品产生在这个伟大斗争的时代。新的文艺运动在广大人民群众当中得到了很大的发展。抗日民主根据地的文学艺术继承和发扬了上个时期老苏区文艺运动的光荣传统，密切的结合着抗日战争的需要和群众的文化要求。在各项斗争中得到了很大的发展。

在音乐界、在抗日战争进入相持阶段后、大批的音乐工作者由内地进入到陕甘宁边区及各抗日民主根据地，在中国共产党的直接领导下，边区的抗日宣传活动非常活跃，并产生了许多优秀的群众歌曲，这些歌曲曾流传全国各地、给全国的抗日文艺活动以巨大的影响。

但是，就当时整个文艺界的情况来说，还有许多问题迫切需要解决。其中主要的问题是：许多文艺工作者还存在着较浓厚的非无产阶级思想情感，对文艺如何为工农兵服务存在着在

理论认识上的模糊不清和实际行动上与当前现实脱节的现象。

在音乐界，也曾一度存在着脱离群众、脱离实际、关门提高的错误倾向。

抗战初期，政治上的统一战线建立以后，有大批的小资产阶级出身的革命知识分子和革命音乐工作者来到了陕甘宁边区及华中华北各抗日民主根据地。在这些人当中，许多人不懂得表现群众的思想情感必须先使自己的思想情感工农兵化，当时的许多作曲家对于群众自己的语言与他们喜闻乐见的形式了解的也很少。在思想情感上和群众有着很大的距离，他们虽然也创作了些能与群众接受的作品，但也多是仅从了解群众接受这一认识出发，虽然有时也采用民歌或模仿民歌创作，但却不能创造出新的音乐形象，还不能深刻地反映群众的思想情感；甚至有人在创作上瞧不起通俗的小型作品，一味追求大型的合唱作品。在音乐风格上，有人盲目追求外国的格调；有人片面强调技巧、无目的地滥用各种离调手法，以为只有这样的作品才是提高了的作品；有些器乐演奏者只热衷于外国的古典器乐作品；搞声乐的人也常常喜欢把外国的歌剧和声乐曲作为自己的演唱节目，他们在所谓"提高"的要求下，逐渐走上了脱离群众，脱离实际，关门提高的不正确的道路上，给革命音乐艺术的发展带来了不利的影响。

这一情况充分说明了非无产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法顽强的表现他们自己。也正是毛主席所指出应予批判的那些作风不正的东西。无疑的，这种现象的存在，对于"使文艺很好的成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争"是起着很大的妨碍的。

产生这一矛盾的主要原因是由于中国是一个广大的小资产阶级的国家、小资产阶级文艺作家在整个文艺战线上是一个重要的力量。由于这些人并没有得到彻底的改造，因而就不能真正的与群众相结合，不能真正的为群众服务。这个问题是从"五四"运动以来长时期没有得到彻底解决的问题，而在整风前的延安文艺界，只是由于有更多的文艺工作者由国民党统治区来到了延安，就使得这一问题尖锐化了起来，它为时虽然不長但却是一个根本的问题，关系到整个文艺发展的问题，因而需要展开严重的思想斗争，"需要有一个切实的严肃的整风运动"。

在1942年5月，在延安召开了文艺座谈会，座谈会得到了毛主席和党中央的直接指导与关怀，在开会的第一天（5月2日）毛主席作了启发性的讲话，到了最后一天（5月23日）毛主席给会议作了详尽的重要的结论，这就是最著名的科学的文艺论著——《在延安文艺座谈会上的讲话》。

第二节：《讲话》的内容

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲話》是一部马克思列宁主义文艺理论的经典文献，毛主席在《讲话》中极其科学的、精辟的、全面的、彻底的阐述了文艺和群众的关系；作家、艺术家和群众的关係；生活和文艺的关係等，重大的艺术上的根本问题，毛主席在《讲话》中发展了马克思列宁主义的关于文艺的科学理论，它对我国文学艺术事业的发展起了极为重大的、深刻的影响。

文艺和群众的关系问题是一个必须首先解决的根本问题，在这个问题上，毛主席发展了列宁的文艺必须为群众服务的观点，提出了文艺的工农兵方向，毛主席教导我们说："最广大

的人民，占全人口的百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资阶级，所以我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的，这四种人，就是中华民族的最大部分，就是最广大的人民大众！

文艺为什么人的方向，即文艺为工农兵服务的问题，但是对于一些小资产阶级出身的作家、艺术家来说，要能真正做到这一点并不是那么容易，毛主席特别批评，那些口头上的马克思主义者，那些只讲理论不讲实际的人，毛主席指出："在理论上，或者说在口头上，我们队伍中没有一个人把工农兵群众看得比小资产阶级知识分子还不重要的，我是说在实际上，在行动上，在实际上、在行动上，他们是否对小资产阶级知识分子比对工农兵还更看得重要些呢？我以为是这样！有许多同志比较地注重研究小资产阶级知识分子，分析他们的心理，着重去表现他们，原谅并辩护他们的缺点，而不是引导他们和自己一道去接近工农兵群众、去参加工农兵群众的实际斗争，去表现工农兵群众，去教育工农兵群众。…………他们在许多时候，对于小资产阶级出身的知识分子寄予满腔的同情，连他们的缺点也给以同情甚至鼓吹。对于工农兵群众，则缺乏接近、缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们；倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。…………这些同志的立足点还是在小资产阶级知识分子方面，或者换句文雅的话说，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国。这样，为什么人的问题他们就还是没有解决，或者没有

明确的解决。"因此，毛主席谆谆教导我们说："必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上。"只有这样，文艺为什么人的问题才能获得正确彻底的解决。

在这里，毛主席把作家、艺术家的立场的转变，也就是把作家、艺术家的思想改造问题当成是创造为工农兵的文艺的关键的问题是有着重大的原则意义的，既然文艺是为群众服务的，那么作家艺术家就必须使自己的"思想情感和工农兵大众的思想情感打成一片，"因为"坚持个人主义的小资产阶级立场的作家是不可能真正地为革命的工农兵群众服务的。"所以作家、艺术家必须在思想情感上来个变化，"一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来。移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来，只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。"

普及和提高的关系问题是文艺如何和群众结合的问题，也即是文艺怎样为工农兵服务的问题。在《讲话》中，毛主席提出了"我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。"这样的个辩证的关系问题，毛主席教导我们说："人民要求普及，跟着也就要求提高，不是从空中提高，不是关门提高，而是在普及基础上的提高，这种提高，为普及所决定，同时又给普及以指导。"可见，普及与提高是无产阶级文艺事业向前发展中相互联系的辩证的两个方面，任何片面的看法都是错误的。"

那末，用什么东西普及呢？毛主席告诉我们："我们的文艺既然基本上是为工农兵，那么所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。……只有从工农兵出发，我们对于普及和提高才能有一个正确的了解，也才能找到普及

和提高的正确关系。"毛主席还告诉我们："现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长时期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化，所以他们迫切要求一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品，去提高他们的斗争热情和胜利信心，加强他们的团结，便于他们同心同德地去和敌人作斗争，对于他们，第一步需要还不是'锦上添花'，而是'雪中送炭'，所以在目前条件下，普及工作的任务更为迫切。轻视和忽视普及工作的态度是错误的。"这就要求我们的作家、艺术家在处理普及与提高的关系问题上，既要看到问题的辩证的两个方面，而又要以具体条件出发，看到哪个是问题的主要方面。只有这样才能正确的处理普及与提高的关系，才能使我们的文艺是"为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。"

毛主席在《讲话》中对文艺与生活的关系问题也作了辩证的发挥。首先，毛主席指出人民生活是文学艺术的唯一源泉："一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽，用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。"可见，一个人民的作家、艺术家，必须深入到人民群众的生活中去，和群众一道参加各项的革命活动，在丰富的革命斗争活动中去熟悉群众，了解群众，体会他们的思想情感，努力改变自

己的主观世界、变群众的思想情感为自己的思想情感，然后才有可能真实地去反映丰富多采的革命现实和改变现实的主人——人民群众的伟大精神面貌。因此，毛主席号召我们："中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察，体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。"毛主席的这段讲话深刻的说明了作家、艺术家的革命实践和认识与创作的关系，这也正是革命现实主义文学艺术创作方法的基础。

但是，生活本身并不等于文学艺术，毛主席告诉我们说："人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者，这是为什么呢？因为虽然两者都是　，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈、更有集中性，更典型、更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。"在这里，毛主席科学的说明了艺术的特性和它的社会作用，文学艺术要真实地反映现实，但并不是照像式的对现实生活机械的模仿，它要把现实集中起来，经过艺术的概括和加工，从而才能比生活更高，更为典型。作家艺术家既要深入现实，以现实为基础，但又要站在现实的高处用理想来照耀现实，这正是要求作家、艺术家胸襟开阔，眼光远大，充满着革命激情和对无限美好前途的坚定信仰和为争取到它所必备的热情，勇气和决心。而这一些，正是一切文学艺术创造的革命浪漫主义的基础。

革命现实主义与革命浪漫主义是艺术创造方法上辩证的两个方面。既然文学艺术要反映生活现实，那就要把生活中的求实精神和革命精神表现出来，这就要求作家、艺术家把革命现实主义与革命浪漫主义两者辩証的结合起来，只有這样才能完成艺术创造的伟大使命。使現实和理想达到和谐的统一。

文学艺术的批评问题是关系到推动文学艺术发展的一个极端重要的问题。正确的文艺批评可以有力的推动文学艺术的健康发展，而错误的批评会妨碍艺术創作的繁荣甚至扼杀艺术。掌握正确的批评的首要解决的问题是批評的标准问题。毛主席告訴我们"文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。"又说"又是政治标准，又是艺术标准，这两者的关系怎样呢？政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术創作和艺术批评的方法，我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准。但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。……我们的要求则是政治和艺术的統一，内容和形式的統一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的統一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。"毛主席在这段话裡不仅告訴我们文艺批评的两个标准，而且又说明了两个标准的正确关系。只有充分的掌握这个原則的精神才能发展正确的、健康的文艺批评，才能真正确切的对各种文学艺术作品作出科学的公正的评价，从而指导艺术创作实践的顺利发展。"因此，我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓'标语口号式'的傾向，我们必須进行文艺问题上的两条战线斗争。

毛主席在《讲话》中还对资产阶级和小資产阶级思想在文

艺领域反映出来的各种错误思想，如"人性论"、"文艺的基本出发点是爱，是人类之爱""从来文艺作品都是写光明和黑暗并重，一半对一半""提倡学习马克思主义就是重複辩証唯物论的创作方法的错误、就要妨害创作情绪。"等观点给予了彻底的驳斥。毛主席指出："小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的立场，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。"而如果迁就了这些，"就有亡党亡国的危险。"因此对这些错误思想必须进行坚决的斗争。

在《讲话》中，毛主席还讲到了文艺界的统一战线问题，毛主席指出："文艺服从于政治"，"在文艺界统一战线的各种力量里面，小资产阶级文艺家在中国是一个重要的力量。他们的思想和作品都有很多缺点，但是他们比较地倾向于革命，比较地接近于劳动人民。因此，帮助他们克服缺点、争取他们到为劳动人民服务的战线上来，是一个特别重要的任务。"但是，团结是有原则的，"在一个统一战线里面，只有团结而无斗争，或只有斗争而无团结，实行如过去某些同志所实行过的右倾的投降主义、尾巴主义，或者右倾的排外主义、宗派主义，都是错误的政策。政治上如此，艺术上也是如此。文艺界的统一战线问题是个革命文艺队伍的问题，是党的文艺工作和非党的文艺工作的关系问题。作好文艺界的统一战线工作就能争取一切可以争取的力量参加到革命的文艺工作的队伍里面来，不断壮大我们的力量，充分发挥文艺的战斗作用，完成文艺为政治斗争的使命。

第三节：《講話》的伟大历史意義

毛主席《在延安文艺座谈会上的講话》是一篇具有伟大历史意义的文艺科学論著。《讲话》不仅对马列主义的文艺科学理论作了天才的光辉的发展与丰富；而且也是毛主席运用马列主义解决中国革命实际问题的杰出的范例之一。在《讲話》中所确定的中国文艺的工农兵方向，为中国文艺指出了唯一正确的发展道路。

从"五四"运动以来，中国的革命文学艺术曾走过了它的一段光辉的路程。在反帝反封建的革命斗争中，它发挥了战斗的作用，对革命事业作出了很大的贡献。但是，从"五四"运动以来，中国的文艺运动也有它的缺点，这就是这些文艺还不能真正的与广大群众相结合。虽然进步的革命的作家、艺术家一直在为文艺与现实、与广大群众相结合作了种々的努力与探求，但在理论上、实际上仍没有得到彻底的解决，直到毛主席的《讲话》发表后，在《讲话》光辉思想上指导与影响下，"在解放区，文艺的面貌，文艺工作者的面貌才有了根本的改变，这是真正新的人民的文艺，文艺与广大群众的关系也根本改变了；文艺成为教育群众、教育干部的有效工具之一。"①

在整风中，毛主席的文艺思想武装了革命的文艺工作者，帮助他们清算与批判了小资产阶级的思想情感，树立巩固了革命的世界观、人生观与艺术观，使他们确认必須决心深入群众的斗争生活，在实际斗争中改造自己的思想，才能使自己的文学艺术与人民群众结合起来，全心全意为人民服务。在音乐界，"首先批判了脱离实际、脱离群众的教条主义、群众音乐

中的洋八股与学生腔，以及其他各种形式主义的倾向。首先肯定了深入实际、向群众学习、从群众中来到群众中去的道路，开始认识了要从思想情感上改造自己的必要。”②

在整风后，文艺工作者在为与广大工农兵相结合都曾作了极大的努力。他们积极地深入到群众的各项斗争中，无论在火线上，在广大的农村，在工厂里，都可以看到他们的足迹。他们积极学习马克思列宁主义，并在斗争中和实际工作中深刻体验党和政府的各项政策。他们也积极地虚心向群众学习，拜群众为先生，在深入人民群众的斗争生活中，对文艺工作者产生了极为良好的影响，他们不仅在思想情感上逐渐与工农兵群众接近起来，而且也创造出真正能够表达群众思想情感和为群众喜闻乐见的形式的文艺作品来。文艺创作的面貌为之焕然一新。

音乐工作者与群众相结合首先表现在秧歌运动与秧歌剧的创作上，在学习了毛主席的《讲话》以后，“在新的群众观点基础上打破了过去那种狭陕的音乐观点，首先与秧歌结合起来，走进了广大的工农兵群众中，接着又和民间戏剧形式相结合，创造了《兄妹开荒》这种小型秧歌剧，之后相继创作了大批小秧歌剧，”必须看到，这是一个有历史意义的变革，“这不只是一种形式上的革命，重要的是观点的改变，思想情感的改变。”②这种改变使音乐工作者真正和群众接近起来。他们不仅改造了自己，而且了解了群众的思想情感，从而有了可能来表现它们，同时，由于他们的艺术与民间形式结合起来，因而就能为群众所接受，是群众所喜闻乐见的。这样，就使他们的艺术显示出完全新新的面貌来，充满劳动人民的生活气息和艺术格调，因而也能深入人心，为群众所欢迎。在这个基础上，群众歌曲的创造也得到了进一步的发展，克服了过去创作中的“学生腔”、“洋八股”。音乐工作者都力求在自己的创

作中充分的表现出群众的思想情感、并努力在向民间学习，这样，群众歌曲的创作面貌就有了显著的变化，而且创作出了具有新的特点的一些优秀的群众歌曲。

在整风后，由于文艺工作者坚决执行了文艺为工农兵服务的方针，由于专业文艺工作者深入群众，与群众密切合作，群众性的文艺运动在更大的规模上蓬勃的展开了起来，这一运动首先是开始于1943年在延安的春节宣传活动上，在这次活动中出现了新秧歌、并由此展开了一个新秧歌运动。在秧歌运动中所产生的新秧歌无论从内容、形式到技巧都充分的表现了群众的情调和民间文艺的色彩。和秧歌运动同时发展起来的农村戏剧运动也是如此，文艺的其他部门，也同样在《讲话》后开始了为群众的运动。这样、就形成了一个群众文艺运动的高潮，影响遍及解放区各地。

显而易见，在延安文艺座谈会以后，文艺工作者在毛主席天才的科学理论指导之下，在思想上明确了文艺为工农兵服务的重大意义的同时，又深入群众、与工农兵相结合、新文艺与民间形式相结合从而就能使文艺正确地沿着工农兵方向，沿着无产阶级文艺的方向胜利前进，而这一切、正是和毛主席给予文艺工作者的谆谆教导和正确的指示是分不开的。同样，在群众文艺运动方面，也只有在毛主席的正确的文艺方向之下，象这样蓬勃展开的群众性的文艺运动才有可能完全实现，在这个运动中、劳动人民表现出了惊人的艺术创造才能，它给文艺工作者很大的教育，使他们深信、只有深入群众、向工农兵群众学习，必须沿着工农兵的方向去提高自己的艺术的水平，然后才可能创造出真正工农兵的文艺来。

毛主席的《讲话》所产生的影响是巨大而深远的，这不仅从《讲话》发表的当时在文艺的指导下所出现的解放区整个

文艺界的新面貌所证实着：虽然是在国统区，由于种々条件的限制，大多数革命的进步的文艺工作者还不可能直接得到学习的机会，但是，在党的文艺工作者努力下、在解放区蓬勃展开的新文艺运动的影响下，"国统区的文艺思想也就逐渐地有了向前进行的正确的轨跡了。"④例如在音乐界，对民歌的研究活动日益活跃起来；演唱民歌也逐渐被演唱家所重视；而在创作方面，强调与民间的联系，要求表现群众思想情感的意图也愈益成为作曲家们追求的目标。而在这以后，特别是在解放战争时期，争自由争民主的运动中，音乐运动在与群众的结合上特别是和学生运动的密切结合上有了新的发展。所有这一切、都说明了国统区的进步音乐在毛主席的文艺方針的指导下，在不同程度上日益与群众结合起来，一直向着正确的道路上前进。

《讲話》发表以后文艺界的新面貌，标誌着中国的文艺走上了一个新的发展阶段。从此以后，中国的文艺，特别是解放区的革命文学艺术事业在毛主席所指示的文艺的工农兵方向的正确原则指导下，获得了辉煌的发展，这个发展的全部过程和在各方面的成就和经验都一再証明毛主席指示的文艺工农兵方向的完全正确。

毛主席在《讲話》中所阐发的天才的科学理论是我国革命文艺运动继续向前发展的唯一指导方針，毛主席的光辉思想一直在照耀着我们前进的道路，它指导着我们从胜利走向更大的胜利。

註：

①周扬："新的人民的文艺"，是在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告，载：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》

②吕骥："解放区的音乐"载：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》

③同上。

④茅盾："在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺"载：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

第四编 第二章参考書和文章目录：

1、中国现代革命史讲义　何幹之　高等教育出版社

2、中国新文学史初稿　刘绶松　作家出版社

3、中国现代文学史略　丁　易　作家出版社

4、"为什么要学习马克思主义的文艺理论"　林默涵　北京市文艺界理論学习文艺講座第一讲

5、"论革命现实主义与革命浪漫主义"　邵荃麟　同上第三讲

6、访赵沨同志的谈话记录　音乐史编写小组（原稿即将内部油印）

7、访问李凌同志的记录　中国近代音乐史参考資料(第一輯)油印稿

8、为建设新中国的人民文艺而奋斗（郭沫若）
9、在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺（茅盾）
10、新的人民的文艺（周揚）
11、解放区的音乐（吕骥）
12、国統区的新音乐运动（李凌）

（8—12：中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集。）

13、诗与音乐结合技巧诸问题（詩歌音乐座谈会记录摘要 夏白整理）載：《在新音乐运动的行进中》。

第三章

抗战初期群众性音乐运动的蓬勃发展

第一节　音乐與抗日民族統一战线的組成，群众歌詠运动的空前高涨。

抗战的一天来到了！抗战的一天来到了！”爱国的音乐工作者以火一般的热情投入了抗日斗争。首先是平、津的歌詠工作者纷纷走向内地，他们足跡所到之处，都掀起了抗战歌詠的热潮。在炮火笼罩着上海的时候，上海许多音乐工作者也纷纷組織歌詠团体、或参加救亡演剧队、宣传队及各种战地服务团体（如冼星海参加上海救亡演剧二队，賀綠汀参加一队，麦新、孫慎、[illegible]抗等参加第八軍团战地服务队等）。他们辗转於前线後方，克服种种困難，以音乐为工具宣传抗日，服务抗战。也有一些音乐家，如吕驥、周巍峙，向隅等先後到达陕北革命根据地，进一步推动了具有群众性革命歌詠传统的根据地的音乐运动。武汉淪陷前夕，那里曾一度成为抗战政治、文化的中心。抗战文艺、充满新生气象。集合在那里的文艺青年曾組織十个抗敌演剧队及抗战宣传队（其中多半有音乐工作者参加，演剧九队则更是以音乐活动为主）。他们經历各种辛苦和危险，分发各战区，对广大軍民进行宣传演出。由於党在武汉的領导，和那里聚集了许多音乐工作者，武汉当时曾一度成为全国抗日音乐运动的中心，抗战歌詠活动，非常活跃。在星海、張曙等同志的具体領导下，組織了多次抗战歌詠的高潮，如抗战宣传周，献金运动中的歌詠活动，和保衛大武汉的歌詠活动等。

全国各地的音乐工作者都活跃起来了，纷纷舒起音乐武器组织或参加各种抗日宣传团体。许多爱好音乐的青年以宣传抗日的热情参加到抗战歌咏的队伍中来。许多过去脱离现实或与现实处於游离状态的音乐工作者也投入到抗战音乐的行列里来。音乐队伍发展了，壮大了，绝大多数音乐工作者在抗日民族解放的旗帜下团结起来了。音乐运动正是带着这样蓬勃的朝气进入到这一新的历史时期——伟大的抗日战争时期的。

1938年1月17日在武汉，音乐工作者成立了《中華全国歌咏协会》。这样，在中国共产党领导下，音乐界的抗日民族统一战线便正式組成了。

正如政治上的统一战线一样，统一战线的内部是有团结也有斗争的。当时，有一些从音乐学院里出来的音乐家，他们从宗派的情绪，从片面的技术观点（他们对技术的认识也非常狭隘，心目中有一个西欧資本主义音乐的框框）出发，散佈一些錯误的言论。说什麽麦新的《大刀进行曲》是口号，不是音乐；说聶耳、星海、张曙等革命音乐家的作品音乐性不強等等。刘雪庵更在他个人编印的《战歌》刊物上写文章对聶耳的《义勇軍进行曲》进行錯误的分析，企图贬低聶耳音乐创作的价值和巨大意义。这一斗争更集中地表現在音乐节日的争论上。当时，有许多歌咏团体和音乐家建议以聶耳忌辰定为音乐节，可是遭到了以刘雪庵为首并煽惑的一些人的反对。进步的音乐家和歌咏团体在党的思想领导下，为了团結，在讨论这一问題的会议上就沒有作出硬性的决定，將这件事擱置下来了。当时，具有爱国思想的音乐家黄自於1938年5月9日逝世，这些人就是抬着黄自来和聶耳对抗的。之後，这些人於1938年12月25日在重庆又成立了以国民党反動派教育部长陈立夫为名誉会长的《中華全国音乐界抗敌协会》，就订五月九日（

黄自忌辰）为全国音乐节。从这些历史事实来看，这一争论，实际上是具有两条道路斗争的性质的。当时，党针对音乐界这一情况：一方面号召音乐界在抗日的旗帜下加强团结（如1938年5月24日在武汉举行的黄自追悼会上，田汉曾特别号召音乐界加强团结；1938年7月延安出版的聂耳、黄自纪念特刊上吕骥撰文论述《抗日后的音乐运动》中也特别强调要加强音乐界的团结）；另一方面，教育音乐工作者认识聂耳的音乐创作和道路对我国音乐事业发展的重大意义（党在1938年7月17日武汉出版的新华日报上刊登了聂耳逝世三周年纪念特刊，并特别发表了一个短评：《纪念聂耳同志》）。

抗战初期，群众性的歌咏运动，在救亡歌咏运动的基础上有了很大的发展。它由大城市普遍到中小城市和农村，它由知识分子和部分城市工人推广到广大的工农兵群众。它深入到战时群众生活的各个方面。"起来！不愿做奴隶的人们！"的吼声激荡着祖国的山河；全国军民高唱："枪口对外，齐步前进！"多少被迫离乡流亡的人们含着思念和愤怒的热泪唱着："我的家在东北松花江上；……"和"打回老家去"；多少游行示威的人们抱着坚决抗战和必胜的信心唱着："向前走，别退后，生死已到最后关头！""奋斗抵抗，奋斗抵抗，中华民族不会亡！"多少孩子们也怀着颗爱国的幼小的心唱着："起来吧！起来吧！祖国的孩子们！"抗战歌声响遍祖国的城市和乡村。保卫乡土的日子里，人们坚握着拳头唱着："起来，同胞们！起来和鬼子们拚！"敌后的游击健儿乐观地唱着："我们都是神枪手，每一颗子弹消灭一个仇敌！"在抗日的火线上英勇的战士们则高唱《大刀进行曲》冲向了敌人的阵地。一位抗战时孩子剧团的团员许翰如在其《记孩子剧团在抗日战争时期的歌咏活动》文中有这样一段记述：

"……一天夜里，我们……踏着清冷的月光，背上自己的铺盖卷，徒步走回扬州。沿途看见许多队伍相继开向前方，我们的感情不由得激动了起来，这时大家都顾不得几天来途中的疲劳，不约而同的站在道旁高唱起《牺牲已到最后关头》、《打回老家去》、《大刀进行曲》等抗日救亡歌曲。我们心想：我们虽然不能拿枪跟敌人作战，但我们却可以用激昂愤怒的歌声来激励战士们的抗日情绪。我们的小指挥两只小手臂酸痛了，我们每个人唱得满头大汗，嗓子嘶哑了，但却没有一个人停止唱歌，也没有一个人喊苦叫累。队伍从我们身边走过，战士们都受到极大的鼓午，他们也随着我们的歌声一边行进，一边高唱"向前走，别退后，生死已到最后关头……"、"大刀向鬼子们的头上砍去，全国武装的弟兄们，抗战的一天来到了。"等振奋人心的抗日歌曲，也有的举着拳头，高呼"打倒日本帝国主义"、"中華民族解放万岁"的口号。刹时间，激昂的歌声、愤怒的口号滙成了钢铁般的声音，震撼着兰兰的天空。"

从这片断的记述里，我们可以想见抗战初期歌咏活动的情况：抗日救亡歌曲流传的多么广泛和人们是以多么激動的热情歌唱这些抗敌歌曲的。轰轰烈烈的群众歌咏活动，抗日救亡歌曲普遍深入的流传，給予全国軍民以极大的鼓午和教育，也有力地打击了国民党反动派对抗日消极动摇的思想。

第二节　抗战初期的戏曲、説唱音乐。

抗战初期爱国抗日的戏曲、曲艺活动也非常活跃。各地爱国艺人或演出具有鲜明爱国主义思想的剧目、曲目，或编演抗

战内容的新剧、新曲，以群众熟悉的戏曲、曲艺形式，积极的参加了抗日宣传活动；另一方面，一些新文艺工作者，包括部分新的音乐工作者，也开始注意运用戏曲和曲艺形式，反映抗日斗争，宣传抗战。

著名的京剧艺术家周信芳，"八、一三"后由天津冒险趕到上海，参加上海戏剧界救亡协会，主持京剧部工作，並组织"移风社"演出了《徽、钦二帝》，《文天祥》、《史可法》等爱国剧目。

陕西演出秦腔的"易俗社"，抗战初期演出了许多激发民族情感，爱国主义的好戏，其中有历史剧，如：《投笔從戎》、《李秀成》、《民族英雄》等；有时事戏，如：《出征》、《从軍行》、《血战永济》等；共约廿余出。

在党的领导下，武汉的戏曲活动更为活跃，1938年4月曾举行过一次十二家戏院抗敌戏剧总动員。之後，在郭沫若、田汉等的具体領导下曾组织了十个汉剧抗敌宣传队和七个楚剧抗敌宣传队。田汉并创作了描写南宋时抵御外侮故事的新京剧《江汉渔歌》。

抗战初期，许多爱国曲艺艺人也纷纷说唱抗日内容的新词。曲艺形式灵活生动，为群众所习見乐闻，当时一些抗敌宣传团体也常学习採用它来編唱新詞，宣传抗战。如党所領导的"西北战地服务团"就經常演出抗日内容的新词大鼓。

这一时期，虽然产生了大量新的戏曲、曲艺作品，在宣传抗战上起了一定的作用；但由於当时大部分文艺工作者对於用传统的戏曲、曲艺形式表现新的生活内容，需要在传统的基础上，有所批判揚棄和发展革新这点尚認識不足；因此，虽演唱新詞，而艺术形式上的发展與革新作的非常不够。从音乐方面说，这时还很少有新的音乐工作者参加和注意戏曲、说唱音乐的改革工作。大量反映抗日的新戏、新曲的演出，的確再一次

地方戏曲说唱音乐工作者面前摆出一系列需要解决的问题，并因也有一些优秀艺人在唱腔和伴奏上有所发展创造，但从总的来说，这一时期在戏曲、说唱音乐方面的发展与革新还是不够显著的。

第三节　革命音乐家张曙

(1909——1938)

在抗战初期，我们失去了一位为革命的音乐事业献身的光辉战士——张曙。

张曙1909年生于安徽歙县。童年，他的隣居是一个徽戏班，他便爱上了徽戏，八岁他就能登台为他们拉胡琴，徽戏培养了他对音乐的爱好，给予了他最初的艺术滋养。1926年中学毕业，他的父亲让他到上海投考法政学校，他由于自己的爱好，却进了上海艺术大学音乐系，（后艺术大学改为南国艺术学院）。这时，并参加了"南国社"。① 1928年入上海音乐院声乐系，在1928年至1930年间，他曾两次被国民党反动派投入监狱，在第二次被捕时，与共产党员何孟雄、胡也频，李求实等同狱，烈士们坚贞不屈慷慨就义的英勇行为给了他深刻的教育。1932年他参加了"苏联之友社"音乐组——一个早期的进步音乐活动组织。1933年又与聂耳、吕骥、任光等共同组织了"歌曲研究会"，从事革命群众歌曲的创作和研究。不久以后，他加入了中国共产党。1934年到长沙教书，同时组织"紫东艺社"积极展开救亡歌咏运动。

---

① 由田汉所领导的进步艺术活动组织。

１９３７年抗战爆发，他参加了郭沫若先生领导的国共合作的国民革命军政治部第三厅的工作，和星海等在武汉掀起了汹涌澎湃的群众歌咏运动，１９３８年随三厅迁桂林，12月24日，日本帝国主义的飞机滥炸桂林，夺去了他年轻的生命，死时仅29岁。

张曙具有多方面的音乐才能，他在声乐艺术上有很好的修养，他的南胡演奏得非常出色，但是他的主要成就，还是在歌曲创作方面。

远在１９２７年前后，张曙便开始了他的创作活动，最初，他曾写了些所谓"中国风"的，歌唱"风花雪月"的，无病呻吟的歌曲。１９２８年，他接触了西欧19世纪前后的音乐，特别是浪漫派的音乐，使他改变了"玩玩音乐"的态度，他认识了音乐是表现感情的，他接受了西洋音乐的形式，开始选取新的题材。但是，这时他的创作，还并没有走上真正"新"的道路，只不过为后来走上新的道路作了某些准备，他这时创作的歌曲不过是一些西洋风格的抒发个人感情的唯美主义的作品。他１９３２年以前的作品，都不曾正式发表，也不流传。

在他的创作道路上真真新的出发点，却是在１９３２年以后。这时民族危机空前紧迫，１９３１年"九、一八"事变，日本帝国主义强占我东北，次年１月28日又发动了对上海的进攻。而国民党反动派不但对敌人妥协投降，并且进一步压制人民起来抗日。所有这一切，都激起了广大人民的无比愤怒，在中国共产党的领导下，全国人民的民族民主运动出现了新的高潮。正是在这样的时代的风景里，客观的现实使他认识了反动统治阶级的本质，和中国人民只有在共产党领导下，组织起来对国内外反动派进行坚决斗争，才能获得解放的道路。从此，他放弃了歌唱个人的美梦，参加到群众斗争的行列，开始歌

唱群众，歌唱群众的斗争。

从1932年到1938年逝世前，短短的几年中，他大约写了二百首歌曲，绝大部分是群众歌曲，这些作品多方面地反映了当时的革命斗争和广泛地表现了被压迫人民的生活。研究这些作品，可以看出张曙走过这样一条道路：参加群众斗争，努力使自己的感情和人民群众的思想感情交融起来，和刻苦钻研的学习，特别是对民族音乐的学习；逐步地使自己的作品达到：思想感情大众化和形式的民族化，而这些正是革命作曲家所要解决的问题。我们看到，随着他同群众斗争联系的日益加强，作品的思想深度逐渐加强了。在1933年他所写的《干！干！干！》中，作曲家所选取的歌词还只是一般地提出"铲除世界的不平，填满人间的缺陷"。而在1934年《农夫苦》一歌中已经道出农夫"受寒心焦，年年饿肚"阶级矛盾的本质。在这以后的作品中，作曲家更深刻地从不同的角度反映了工农群众在国民党反动统治下被压迫被剥削的生活，和以生动的音乐塑造了鲜明的劳动人民的形象。例如《救灾歌》：

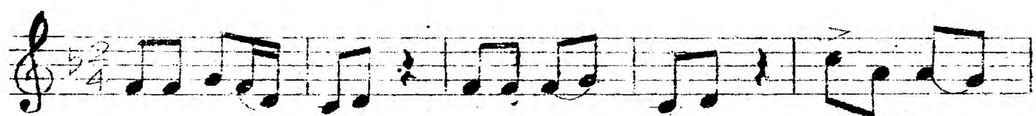




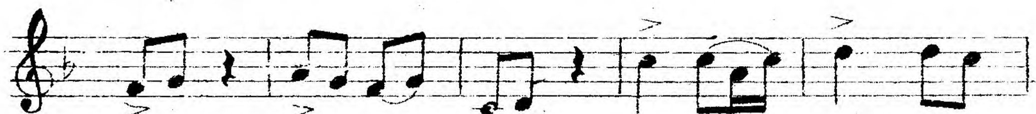
这里，我们不仅从作曲家选取的歌词里；更重要的，从作

曲家所创造的大声呐喊式的音调里可以听到对反动统治的控诉。在"实惨痛到八十年""军阀榨干他们的血和汗！"这样的乐句里，我们可以体会到，每一个音符都充满了作曲家憤怒的情绪。

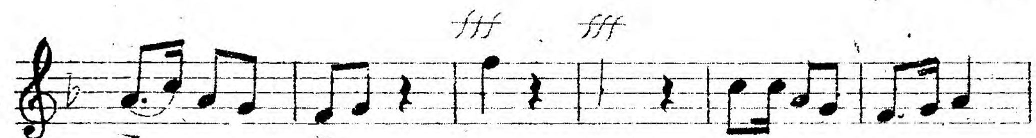
又如1935年写的《筑堤歌》



黄河滚滚 杭哟，向南方 杭哟，筑堤防
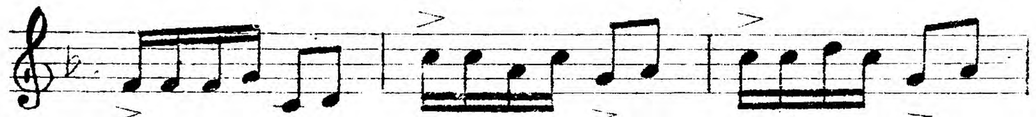


杭哟，保家鄉 杭哟，多加 土 杭哟，



紧打桩 杭哟，哼！哼！ 高粱杆子铺土上，



舍掉门板 舍掉床， 兵来将挡，哼哟，

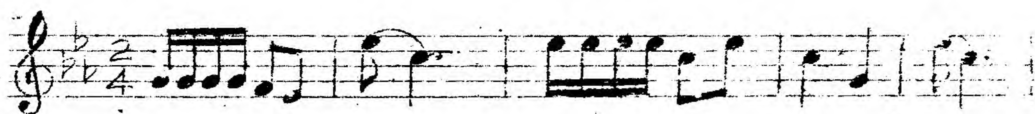


水来土堰 杭哟，不要退让 哼哟，不要慌张 杭哟，

这是劳动的呼声，从人民生活中来的音乐語言，表現了劳

動人民在斗争中沉着、坚定的气质，

另外，我们也从《纤夫曲》中听到：

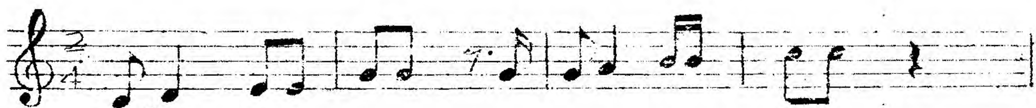


这样的控訴與斗争的呼喚。

由聶耳所開拓的社会主义現实主义的音乐中，它以强烈的阶級感情，歌唱劳动人民，描写劳动人民的生活，并且它不是簡单的生活再現，它鼓午人们去斗争去追求，給予人们以前进的勇气和力量。在冼曙的这些劳动歌曲中，我们同样地看到了这些特征。这就是为什么我们唱这些歌曲时，虽然音乐風格不同，而使我们想到聶耳的某些劳动歌曲的緣故。

与上述这些歌曲的同时，1935年，在国民党反动派对日本侵略者妥协投降，叫着"安内而後攘外"，拼命打内战的情况下，他写了《公仇》与兒童歌曲《蚂蚁》，道出了人民的心意。

抗战開始以后，他和群众一同歌唱抗战和争取民族的解放，这时他已经将自己和群众高昂奋发的热情完全融和在一起了，因此，他的歌曲表达了抗战初期，全国人民奋起抗战，保卫祖国的激情，給予人民群众，特别是知识青年以极大的鼓午。在歌曲《保衛国土》里，我们可以看到作曲家一顆忠於祖国，忠於人民的心，以多么饱满昂揚的热情歌唱着保衛祖国：







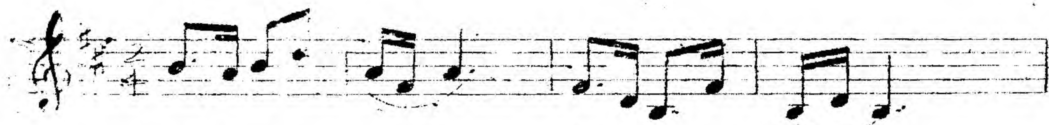
音乐"退讓就是死亡，要生存只有抗争！"这样急促坚决的短句之后，一連二个步步高涨的"起来"，将激动的热情推向一个高潮，接着"同胞们！保卫国土！"一句正来，是多么雄壮有力！这是号召，祖国的号召，这是命令，人民的命令；在抗战初期的日子里，这是多么激动人心的音乐呀！

张曙的音乐，在其同时代作曲家中，曾有人认为最富有中国民族的色彩。但是，这是经过一段艰苦的探索过程的。

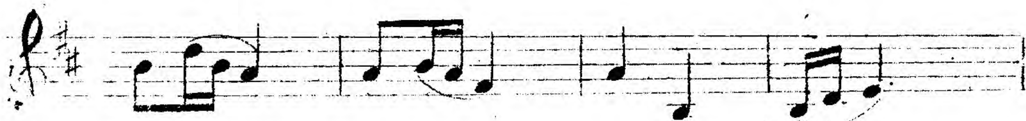
1932年后，1935年以前，他的作品发表的还不多，也很少在群众中流传。据説在他初期写的群众歌曲里，都充满了西欧浪漫派独唱歌曲的气味，不大能为廣大群众接受。就从我们所看到的他1933年的作品："干！干！干！"为例，从这首歌曲里：我们仍然看到音乐风格不统一，音調上有某些民族风格的追求，但是西欧音

乐的旋律方法还紧紧地束缚着他（这里有许多西欧短音阶式的旋律法）。这样，在表达群众的情绪上不能不受到一定程度的削弱，較难为群众所接受。但是，張曙同志并不因为群众不接受他的歌曲而灰心，气餒，相反地，他虚心鑽研，努力学习，向群众学习，认真地研究民族音乐（我们知道他曾研究过崑曲），終於突破了西洋艺术歌曲的影响，使自己的歌曲创作日益具有浓厚的民族色彩，并且逐渐形成了自己独特的风格。
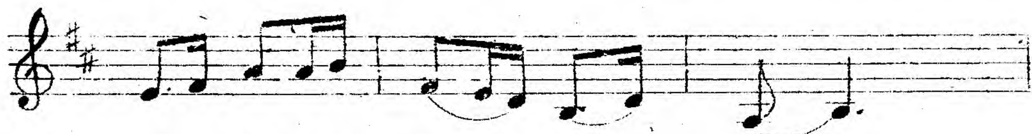
从《筑堤歌》开始，他的作品的民族风格就逐渐地鮮明起来。在这首歌曲里，我们看到它与打夯号子有着密切的联系。我们知道，他曾经用民歌或戏曲曲牌加以改編配上新詞，如《芦沟问答》、《秦琼訪友》等。虽然在音乐上的加工不多，但在曲調的选择和处理上作的都很适当，因之使这些民间歌曲获得了新的生命，受到群众的欢迎，其中特别是《芦沟问答》成为抗战初期最流行的歌曲之一。在另外许多作品里，我们就很难指出它是由某一民歌或戏曲的主题发展而成的，但仍能明显地感到它与民族音乐传统的有机联系。例如《日落西山》和《趕豺狼》是两首很优秀的民歌风的歌曲。其他如《保卫国土》，《洪波曲》，《壮丁上前线》等一些进行曲风格的作品里，都具有着鮮明的民族音乐节奏和旋律的特点。特别值得注意的是具有說唱音乐性质的歌曲《丈夫去当兵》。它融汇了民歌，民间說唱和地方戏曲音乐的音調特征，刻画了一个爱国妇女的形象。如：



丈夫去打仗，　妻子守家庭；



你在外处　打得好，



我在家中把地来耕。

这里我们看到，不仅有很好的语言的处理，而且细致地描绘了妇女的感情。我们有着丰富的民族说唱音乐遗产，其中积累了许多音乐艺术表现生活的经验，过去却很少音乐家注意到这一方面，和运用这一为群众喜闻乐见，在表现上有很大可能性的形式。我们不能说张曙同志的《丈夫去当兵》在这方面的学习创造已经非常成功，但是他为我们作了最初的有意义的尝试。

研究张曙的作品，可以看出同时代作家，特别是走在前面的聂耳对他的影响，但是，他的音乐却具有自己独特的风格。在其与时代斗争紧密结合的音乐中，优美的抒情性和激动跳跃的战斗性构成两个特征性的侧面，两者又常常很好地结合起来。在他的作品中，我们听到纯朴動人的抒情，但应该说，更多地我们听出一种沉毅雄壮的气概。从其作品中，我们看到湖南民歌（包括花鼓在内）的影响，但又不全是那样，同时我们感到它融合了地方戏曲（特别是湘曲）、说唱音乐的因素。我们

论述其对民族音乐风格的探索时，首谈到他突破了西洋艺术歌曲的影响和束缚；自然，这决不是说他完全抛弃了西洋音乐，实事上，他是很好地吸取了西洋音乐文化的有益部分。他比较喜欢用 La 调式，但这不是西洋的短调，而是从五声音阶关系中的或五声音阶的 La 调式。也许他觉得它更适合表现其音乐粗壮、激昂的性质。其次，我们也看到他在运用这一调式时，作为调式支持点的稳定音常在 La Do 两音间移动，形成了同音列的交替调式。从上述这一些运用中，我们可以看到张曙的创造性，所有这一切也都使其音乐具有了一种独特的风格。

无疑的，张曙为我们留下来这些优秀作品，将成为我国民族音乐优秀传统的组成部分。

在革命的音乐事业中，他继续着聂耳的道路，作出了卓越的贡献。"他肯定了为群众的方向，在群众歌曲创作上，肯定了对於中国音乐遗产的态度"①；他服务於群众，服务於革命斗争的创作热情和民族音乐传统学习的精神，都为我们树立了良好的学习榜样。

---

① 吕骥：《张曙的群众歌曲》

第三章

第一节主要参攷資料目录

1、《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》——茅盾·（載於中華全国文学艺术工作者代表大会纪念文集）
2、《訪向林路同志記录》（載中国近代音乐史参攷資料第一輯）
3、1938年武汉出版《新華日报》
4、音乐杂誌：《战歌》
5、《我们高唱抗战歌曲》——許翰如。（載於《人民音乐》1959年第1号）

第二节 主要参攷資料目录

1、北京师大編《中国戏曲史》油印資料。
2、《中国戏曲研究資料初輯》——欧陽予倩編。
3、《中国現代文学史略》——丁易着

第三节 主要参攷資料目录

1、《为革命的音乐事业而献身的光輝的战士》——孙慎作（載於《人民音乐》1954年第1号
2、《张曙的群众歌曲》——吕骥。（載於《新音乐运动论文集》）

第四章　为坚持抗战而斗争的国统区音乐

自1938年10月广州和武汉相继失守，以及12月大汉奸汪精卫潜離重庆，逃至河内发表了賣國投降的所謂"艷电"（註、一）後，抗日战争就逐漸转入一个新的阶段——相持阶段。从此以后國民党反动政府的"消極抗日积極反共"的賣國政策一天々在变本加厉地貫澈。國統区抗日战争时期所蓬勃展开的人民群众愛國运动迅速地被陰暗的政治空气所包围着。國統区的进步人民在党的領导下为了坚持抗战进行着长期艰苦的斗争，一直坚持到抗战的最后胜利。

國民党反动派理解到当時在思想界、文艺界所展开的各种活动与他们的反动投降政策是根本矛盾的，而且他们也清楚地感觉到在这个阵地上党所領导的進步力量是非常強大的，並且進步力量的一切活动是得到廣大群众所支持的。因此他们並没有一下子就採取公开的"打、关、殺"的办法而是更陰險的採取出錢收買和培养忠实为他们服务的力量，大搞御用的文艺机構和官办的文艺活动来争夺群众，争夺文藝界的領导权，以及压制、排挤进步文藝团体活动等办法以企圖扼殺進步的力量，来为他们反动政策的实施創造条件，减少阻力。

在抗战以前，國民党反动政府对於音乐事业的发展是根本不重視的。即使到抗战初期在全國人民和輿论的压力下在武汉成立了軍委政治部第三厅，但是國民党始終百般加以刁難直到武汉失守時三厅还没有一个固定的經費預算。（註二）但是到武汉失守后國民党反动派針对音乐事业的发展装扮成非常关心的样子，設立了一系列的机構並从事一些活动。例如在1938年11月

1日在国民党中央社会部的召集下於重庆成立了所謂“中華全國音乐界抗敌協会”（仝年12月25日該会宣佈正式成立）並由陳立夫任名誉会長，由唐学詠任主任常务理事。到1939年4月改組了当时的教育部的音乐教育委員会，由张道藩任主任委員，陳礼江副之，仝年还成立了中央广播电台的音乐团由金律声負責；成立了中央训練团音干部训練班，由華文宪負責，（華死后即改由吴伯超，胡然負責）。1940年1月15日正式出版了由音乐教育委員会所主办的刊物“乐風”。

同年在重庆又正式成立了國立音乐院，由顧毓琇代理院長（后來陳立夫也親自兼过該院的院長工作），1941年軍委政治部組織了“抗敌歌詠团”，籌組了“音乐月刊”的出版工作，由胡然負責，1942年三青团中央組織了“中央青年合唱团”並出版了由三青团所主办的音乐刊物“青年音乐”（由沈秉、黄源洛負責）。1943年教育部奉蒋介石之命正式成立了“國立礼乐館”，由顧毓琇，盧前等負責；同年又改造了“中國音乐学会”由顧毓琇，潘公展等为理事，陳立夫，张道藩等为监事………。很明显國民党反动派企圖利用这些机构來控制当時國統区音乐界的各个方面——音乐教育、出版、演出事业以及研究机构等。而且这些机构的負責人都是經过选择而证明是忠实於國民党反动派的那些人（注三）因此，这些音乐团体在当時所進行的许多活动从总的看來是消極的，是忠实地貫徹國民党反动派的意圖的，是不利於当時的抗日斗争的。首先，在群众歌詠運动方面他們利用当時的政权支持拼命与新音乐工作者争奪群众，他們搞什么“精神总动員”，搞什么“社会教育扩大运动週”，搞什么“千人大合唱”，“万人大合唱”等々。这些音乐演出曾得到了当時國民党政府的充份支持和重視，因为在它們的演唱节目單中唱的都是如《國歌》，

“总理紀念歌”“精神总动员歌”等一類的“御用歌曲”。（註四）他们还組織什么“普及民众歌運委員会”、推行“國歌”、“國民精神总动員歌”“青天白日满地紅”等歌曲，並由市党部，社会局、会同“全國音乐界抗敌協会”指定指导員、分配各处指导。（註五）在这方面刘雪庵表現得特别努力，他曾专门著文向國民党当局献策，向音乐界发出呼吁。（註六）在专业性的演出活动方面，他们則大力推举外國艺术的优秀成就，提倡演出所謂有“高度艺术价值”的作品。他们特别吹噓一些逃離抗[illegible]、片面強調技术，模仿外國的作品如歌剧“秋子”、清唱剧“河梁話别”等々。因此在这些演出中外國的作品大々超过了中國作品，而在中國作品中帶有抗日內容的也愈來愈少。对当時革命音乐工作者的群众歌曲他们是根本瞧不起的，因此根本就不可能在他们的音乐会裡得到演出。新華日报的副刊上曾对当時重庆的音乐月演出有如下的批评：“一、第一天热烈以后便沉寂了。二、器乐演奏多于声乐。三、抗战内容的佔十分之二。群众性歌团参加甚至没有”。（註七）

在音乐理论教育方面，反动政府極力提倡所謂“乐教”，企圖把古代封建的唯心的音乐哲学搬到現代來毒害青年，轉移音乐界的人士对当前現实斗争的关心，來削弱把音乐作为一种鼓舞群众斗志的工具的积極作用。在这方面他们也真是不惜工本地全部人馬都上场大演这个丑剧。

首先陈立夫在“乐风”一卷一期上发表了“乐教之復兴”，然后蒋介石也在一次所谓“训話”中提出了“我们要建立國家、建立社会、都要从礼乐作起！…………但現在我们完全没有注意，所以一切紀念典礼所用的礼节与音乐往々不得其当，反而失掉典礼的意义…………”后來陳果夫还倒称化了六七年的時間編輯了一套移風易俗”的电影，並要求当時的音乐院師

主为之写插曲，認为"用音乐的力量来感化民众，转移風俗，关係非常之大"，認为"这就是大家对于建國工作的一种偉的貢献"，因此，在他们的親自導演下，加上当時極少数的几个积极吹牛拍馬，企圖向上爬的所谓"古乐家"的参加，这样就演了这一連串的丑剧：成立所謂"中國音乐学会"，"礼学会古乐研究組"；出版了"乐声月刊"；成立了"礼乐編订委員会"，专门進行各种典礼音乐的編订；成立了所謂"礼乐館"专门進行有关礼制的討論，先后还举行了孔子誕日考订会议，及丧礼討论会议等々；最后还準備在教育部下专設一礼乐司，最可笑的是他们还搞了什么黄鐘定音，認为"蓋每逢盛世，大度合乎标準，音律務求中正；但当國势衰微，世風不古，度量衡離乎标準，趨于纤小，而音律敗坏，民俗浇薄，为害之烈，可胜言哉！当民國纪元之三十、中央既明定胜利之年，总裁尤首倡礼乐之声——————因提议確定黄钟之音律，以重新奠定國乐之基础。（註八）

当然，反动派所導演的这一幕戲与当時人民的生活，当前的斗爭，甚至与当時國統区音乐界大多数人的思想距离太远了；而且他们又演得比"五四"時期的那些國粹派们更可笑。因此，縱然他们全般人馬都上场，並且演得都十分賣力，故作正經，但这些丑劇並不能引起人们丝毫的关心，甚至当時國統区大多数的专业音乐家也都不屑为之一顧。

在他们所办的"乐風"，"音乐月刊"、"青年音乐"等刊物裡，他们一方面大力宣揚反动統治者所搞的种々活动，措施和主張；另一方面他们也极力排斥進步的音乐作品，理论文章的刊登，封閉一切進步音乐团体的活动消息，因此，使得这些刊物的内容非常貧乏，根本引不起广大群众的注意，因而也就失去了或大大減少了它们在群众中的影响。

在抗战的八年中，国統区在专业学校音乐教育方面是有一定发展的。除了建立了許多類似中训团音干班那样的短期训練班（註九）外，正規的专业学校有廣国立音乐院，音乐院分院、國立福建音专，国立歌劇学校，軍乐学校等々。此外在文科師範大学或专科学校中設有音乐系及音乐組的也不下十几所。國民党反动政府所以願意建立这么許多专业音乐教育机構的目的主要是从他们的所謂提倡乐教出发的，企圖为他们造就一批"忠实"的音乐人材"，但是国民党的目的並沒有真正达到；他们所提出的所謂"乐教"的种々措施，並不能引起各校師生的重視和兴趣；而且國民党也無法阻止進步力量進入这些学校。因此，在这些学校裡進步的势力还是能得到一定的发展。在这些学校中也还有一些較进步的教師在工作，因而也培养了一些人材，而且进步音乐工作者也利用它们来作为提高自己音乐技能和进行音乐学习的场所（即所謂"借读"），当然，这些学校在教学制度上是不完備，不統一的；在教学思想上大都是重西輕中，脫离实际的；在教学設備和条件方面則更是十分简陋的。所以，它们的积极意义还祇是局限在传授一些为欧美所"传統"的音乐知識和技能，並且在教学質量的高低方面也还是很不平衡的。

整个說来，相持階段以后在國統区陰暗反动統治和國統区音乐界反动势力的种々活动的影响下確实也使得当時進步音乐活动遭受到种々困难，造成了一定的沉悶的空气这种々情况給予当時生活在國統区的一些专业音乐家是有一定消极影响的。当然当時除了少数企圖向上爬的所謂"音乐家"（如刘雪庵，金律声等）外，大部份正直的音乐家们对他们所搞的种々活动还是冷淡的。

在淪陷区裡，由於敌人的残酷統治，大部份专业音乐工作

者都奔赴敌后参加斗争或集中在当時的"大后方"。因此在当时沦陷区裡有专业音乐活动的祇集中在北京和上海南京三个城市。在北京公开賣國求荣的所谓专业音乐家只有像江文也，柯政和之流，在上海南京公开活动的主要就是李惟宁、高天棲等人。除此以外，还有像王宗熙等人的口琴隊和黄飞然，陳歌辛、李七牛等人的黄色音乐也十分活躍。当时为了献媚敌伪統治者以及为敌人的殘酷統治粉飾太平，他们进行了不少活动，表現得非常賣力。像江文也他不仅写了不少像大東亜進行曲"之類的反动歌曲，他还开了他自己的作品演奏会，自己的独唱会。

柯政和則依照所谓"新民精神"編輯了许多"新民音乐教科书"强迫各学校作为法定的音乐教材。高天棲則在南京搞了所謂"中國音樂協会"，他还为许多反动歌曲編了歌詞（如"保衛東亜》，《大東亜解放歌》，"東亜联盟歌》等等）。更卑鄙的是他还将黄色的愛国抗日歌曲"旗正飄飄"改为歌頌中日親善的《同舟同濟》。

除了这些反动的音乐活动以外，当时在淪陷区得到敌伪最大重視的是那些庸俗、低級、頹废的黄色音乐，敌伪統治者清楚地认識到真正露骨的反动音乐是起不了多大作用的，他们想以黄色音乐来毒害生活在淪陷区的中國人民。因此，当時淪陷区的大小城市都迷漫了各色丑陋的黄色音乐，李香兰，白光、李丽華等的"歌声"天天在街頭播送，甚至也变成了小学生的唱歌教材，变成了一般市民不得不接受的"精神食粮"。人民生活在苦难中，凡是有一点良心的人都对之悲痛欲涙。

但是国統区的一切进步音乐团体在党的正確領导下为坚持抗日而作的斗争是从不间断的，他们充满了信心，克服了重重的困难，坚忍不拔地工作着。因此，虽然反动派的反动措施一天天在加强，敌我斗争一天天在尖銳化，而音乐界的進步力量

都是愈战愈出，進步力量的隊伍是愈来愈壮大。

当時國統区的進步音乐团体主要有"新音乐"社（由李凌趙風、林路等負責），有軍委政治部直屬抗敌演劇隊的第四队（舒模、宋揚等），第九队（黄克等），第二队（刘恒之、鄔析零等）第五、七隊（孫慎、段抗力丁等），育才学校音乐組（賀绿汀、任化、莊乎、陳貽鑫等），"孩子剧团"（吳梓稼许翰如、李良堃等）"新安旅行团"　　（管蔭深、左江等）以及國立音乐院中的"山歌社"（葉素、張文綱等）

"新音乐社"是中國共产党直接領导下的音乐社团，它在國統区几个大城市（如重庆、桂林成都等地）开展了许多积极有抗日進步音乐活动，它所出版的刊物"新音乐"是由中國共产党員李凌（李繇永）、林路、趙風等会志先后担任主編於1940年1月創刊的，"新音乐社"从它建立一开始，就展开了战斗的姿态，它以对于中國抗战音乐活动的巨大决心和积极的为这一音乐活动服务而赢了　广大群众的拥护和热爱。在國統区，"新音乐"是当時在文艺刊物中发行量最大的一个刊物，它拥有众多的读者，和各地音乐工作者有着普遍密切的联系，它的会員曾超过二千人以上，它成为当時动員与推动抗战音乐活动的重要力量之一，

"新音乐社"所展开的活动是多方面的，特别他们主要是通过"新音乐"月刊大力传播進步的优秀的抗日歌曲，优秀的民歌以及大量解放区的音乐作品，並将许多优秀的苏联群众歌曲作了介紹；此外他们还通過刊物针对当前新音乐運动中所存在的各种问題及時地組織出旁性的辅导以解决在工作中所遇到的实际困难，以及提出馬列主义的指导性的意見，

其中，音乐理论建设工作，特别是密切結合中國新音乐運动的实际而展开的理论斗争活动佔有重要的地位，在"新音乐"

最初几卷的各期文学中，以較多的篇幅就音乐与抗战的关系问题以及民族形式问题展开了討论，并对一些錯误的甚至是反动的言论作了不調和的斗争。显而易見、关于音乐服务于抗战的问题是个十分严重的问題，而对这个问題，在抗日战争进入相持阶段以后，由於國民党反动派日益反动，坚决为抗日斗争服务的文艺運动日益受到限制和迫害，因而有一些人有些消极了，苦悶了，感到抗战音乐没有前途、而特别是有一些"音乐家"还散佈过极为有害的謬论，无疑，如果对这些謬论不给以回击，势必影响抗日音乐活动的健康发展，而关於民族形式问題的討论，也正是怎样使音乐活动与群众密切結合起来，从而服务於抗日战争的；因此、这些问题的討論与所展开的斗争是有着重大意义。也是当時理论战綫上的迫切需要解决的任务。

关於音乐服务於抗战的问题，这在1937年、在抗日战争爆发以后，陳洪就在《音乐月刊》一卷一期上的"論战時音乐"一文中，散佈了音乐与抗战无关的荒謬言论，他写道：

> 但是音乐到底是音乐，他是在許多姊妹艺术当中最主观最自由最抽象最不得空间的一个，所以我们对战時音乐的要求决不能和战时的文学或戲剧一样的具体和机械，功利主义的眼光是永远不能用以看音乐，所以我们决不能和一般观察者那样、把"救亡歌曲"一類的東西看作唯一的战時音乐。（註十）

在后来，当抗日战争进入相持阶段革命形势处於低潮的時候，陸华柏在他"所謂新音乐"一文中又提出：音乐无所謂新旧、搞新音乐是"多事"标新立異"，参加新音乐运动是"鍋禍於音乐艺术"，因而应"放下工作""不要再嚷嚷""回去学习学习"等謬论，并认为新的思想是文人的事，与音乐无关云々。（註十一）。

陳洪与陸华伯所散佈的这种謬论的用意是十分明显的，陳洪的反动主张是和在文学上的"与抗战无关"的论调是异曲同工、全出一轍，在1938年，買办文人梁实秋就曾在所謂批判"公式主义"的幌子下，提出了"与抗战无关"的謬論来，这些言论的实質是反对文艺为抗战服务，反对以文艺为教育人民打击敌人的武器，所不全的是梁实秋是在假藉清算"公式主义"而陳洪却直接了当的说出了"用功利主义的眼光是不能永远看音乐"的，关於陸华柏，則是集中反对新音乐運动，这种主张是有利於國民党反动派"消极抗日"的政策，而且也是有利於侵略者日本帝國主义的。

然而，陳洪的这种论調並没有达到予期的效果，在抗战当時的轟々烈々的文艺运动中，廣大的爱國的音乐工作者都投身於这个偉大的斗爭中，从自己的音乐为武器与敌人进行斗爭，蓬勃的群众歌詠运动在各々地区迅速的开展起来，大量的配合抗日斗爭的群众歌曲被創造出来，它們成为鼓午、动員群众向敌人斗爭的有力武器，起到了巨大的政治作用。

但仝時也必須看到，在抗战的当時，对这种謬论还没有在理论上进行清算，这不仅是由於音乐工作者們都忙於实际的抗敌音乐活动，而是在当時仅有的一些音乐刊物上还没有可能担負起这一斗爭的責任，（註十二）直到1940年，当"新音乐"創刊了以后，革命的音乐工作者才爭得了理论斗爭的陣地，从而有力的揭露並批判了这些反动观点，发揮了革命文艺理論的战斗作用，起到了非常良好的效果。

在"新音乐"第一、二卷的各期文字中、发表了多篇有关这一斗爭的文章，这些文章从不仝的角度闡述了音乐与抗战的正確关系，有力的批駁了陳洪等人的謬论。

李綠永（李凌）在略论新音乐一文中在批駁陳洪企圖把音

乐评示为与现实无关的纯主观的艺术从而不能"用功利主义的眼光来看音乐"時着重的指出："音乐不是什么神妙莫测，超乎宇宙的什么'上界语言'。音乐所以不全於其他'姊妹艺术'，只是表現的方法，表現的形式与接触題材之不全，而对於社会的功用是沒有什么分别。

趙渢是从阐述中國新音乐运动的歷史中来论证音乐艺术与生活現实的关系的，他在中國新音乐運动史的考察一文中写道

> 艺术表現是离不开社会環境的，社会不是为了艺术家而存在，却是艺术家为了社会才存在的，艺术非帮助人类意識的发达、社会構造的改善不可，所以，中國新音乐運动是中國民族解放运动中的不可分的環节，並且是积极的参加了这运动，並斗爭了的。
>
> 一直到現在，还有人反对这見解，他们认为艺术本身就是目的，无论艺术是怎样高尚的東西，倘若当作达到某种别的目的的手段，而使用它，是使艺术作品的価值降低了，然而请注視一下在抗战后音乐是如何的服役于抗战，並且还提高了音乐艺术的发展的这情形，將会証明以上所说的是不正確的。

因此，趙渢在另一篇文章（注十三）中　又说：

> 在目前，我们正處在偉大的民族解放斗爭中，所以，任何艺术都摆脱不了这偉大的斗争对于他的影响，以及这偉大的斗争对於他的号召、对于他赋予的严肃的艰难的課題、而参加、深入、服役於这斗争。

事实正是这样，无论是在抗日救亡時期、或是在抗日战爭爆发以后，中国的抗战音乐活动的蓬勃发展都是与抗战的偉大斗争息息相关的，这种事实最有力的証明了音乐艺术是不可能脱离

和社会现实而发展的。它是不可能和伟大的民族解放斗争相游离的，它说明了"统治者压迫者和侵略者，会用音乐作他们统治、压迫、侵略的工具，那么，被统治者被压迫者和反侵略者不消说，自然也会利用它来作反压迫、反侵略的工具的。真正的文化（音乐也包括在内），是为改造社会，解放人类的。"因此，"音乐，以其历史来讲，从其本身的性质来讲，都证明它是一种斗争的武器，""所以在抗日救亡的现在，音乐必须以抗日救亡为中心，必须是帮助抗战，增加抗战力量的。"（注十四）

就这样，陈洪的谬论就被批驳的体无完肤，立不住脚了。而关于陆华柏对音乐的攻击，也受到了严肃认真的批驳，关于新音乐，李绿永在他的《略论新音乐》一文中指出：

> 音乐艺术，是根生于现实生活中，表现人类（el阶段的）的生活思想情感，并组织思想情感及生活，以完成生活中之某种任务的最高的特殊语言。具体的说，中国新音乐是反映中国现实、表现中国人民的思想情感与生活要求，积极地鼓励组织中国人民起来争取建造自己的自由幸福的国家、创造自己的自由幸福的生活的艺术。

作者在另一篇文章中（注十五）进一步指出：新音乐作为解放战争的工具，自抗战以来，它都成为广大民众的心声。作者指出，新音乐，必须首先思想新，不仅文学家需要，音乐家更应如此。他还说，要想使自己的工作前途远大，只有正确认清中国音乐发展的规律，深深地把握每个历史阶段的发展法则去作自己的工作，并且使工作与革命实践联系起来，使音乐真正成为大众革命的武器。

关于音乐服务于抗战这一问题的讨论与斗争是有重要意义的。这一斗争的展开大大的有利于抗战音乐活动的深入展开，巩固的音乐界队伍的团结扩大了抗战音乐在群众中特别是在

青年中的影响，由于"新音乐"的这一群众斗争活动充分的反映了群众的抗日要求和进步音乐工作者的爱国热望，使得"新音乐"与群众很好的结合了起来，对推动抗日音乐运动起了极为良好的作用。

民族形式问题的讨论是直接与文艺如何更好的为抗日战争服务这一问题密切相关的：抗日战争爆发后，随着战争至此阶斗争形势的发展和文艺运动开展的情况，文艺工作者充分的意识到，要想使文艺更好的完成抗战所赋予的政治任务，必须解决当时在文艺界一般都存在的关于文艺创作上的民族化和大众化的问题，也就直接引起了关于民族形式问题的讨论。

在国统区的音乐界，这一问题的讨论是在1940年以后，在当时的"新音乐"上曾发表了李绿永、赵沨等人的专题文章在其他一些小型的音乐刊物上也散见有论及这一问题的文字，总的说来，参加这一问题讨论的人并不多，但这一问题的讨论却有着积极的现实意义，而且它所产生的影响也是比较深远的。

在音乐界，对民族形式问题的理解是各种各样的（註十六）但这些意见并没有能更多的以文章的形式发表出来予以充分的讨论，虽然如此，在仅有的几篇文字中，对于澄清有关民族形式问题上的一些混乱的看法，特别是关于群众的"喜闻乐见"（註十七）问题以及对学习民族、民间问题的强调，对后来音乐创作的发展都产生了极为良好的影响。

什么是民族形式？为什么要讨论民族形式呢？李绿永在他的论新音乐的民族形式一文中首先指出：

"新音乐民族形式"问题被具体地提出，一方面是五四以来的新音乐艺术活动从实践中发现了缺陷、不大众化，不民族化的自觉要求，一方面是"向上"的利用"旧形式而

感到民歌小调不能满意地表现（有许多地方已成了障碍）今天革命的情绪而希望更进一步发展的结果。

之后作者又作了进一步的阐述：

今天，"民族形式"问题的特定提出，它是强调要求着：中国新音乐，不仅在内容上真实地反映了民族生活的现实的一切，更要要求着"是以表现其民族生活的特色的为自己民族的绝大多数所喜欢的形式"。

因此，作者把民族形式的创造看作是"不仅是创作方法上的问题，而且是文艺政策上、文艺路线上的问题，不仅是艺术生活上的问题，而且是政治生活上的问题；不仅是通俗化、大众化的问题，而且是提高中国文艺水准的问题；不仅是利用旧形式或创造新形式的问题，而且是清算，并承继民族文艺的优良传统、发扬光大的一种继往开来的责任问题。"（註十八）民族形式的创造是"含有了'真正'（不是游离的）改造大众生活、'真正'（不是游离的）帮助大众建立新的自由幸福国家的意义，也含有建造更适合于自身（音乐）发展的社会的意义。""它含有了正确的继承一切优秀的传统与有机的接受国外进步成果的意义，也含有发扬光大民族音乐以丰富国际音乐的意义。"

作者在同一篇文章中反对了那些对民族形式问题作各种片面理解的意见，他指出："在音乐上，'形式'这个名词，最容易使人误会，向来的释义，所谓形式是指乐曲形式（form）"，"但是"我们今日所意指的'形式'，固然不是这样狭义。"作者也不同意把歌词当作音乐的内容，曲调称为形式这种看法，而对於"祗要牠（音乐）的内容能够代表整个民族，整个国家便是国乐。""至於外形（乐曲的形式、节奏旋律、和声与演奏方法）则不必有何种规定。"（註十九）由历史之辩证即可知音乐之生命，绝对不寄繫於音乐之形式及演出，而仅寄

繫於内容，則可知國樂与非國樂之分；以内容为唯一標準，”（注二十）等意見，作者表示更是不能全意，作者指出：“形式与内容不仅有着不可分离的关係，不能随便分开，而且还要求着最适当的形式才能适当地表达那内容，並且那种形式还要顧及大众的好尚才能发生效果”。

那么，又怎样来創造民族形式呢？作者在文章中很注意音乐艺术与人民的生活的关係以及民族的特点的諸方面：

每个民族都保有深长厂史之独特語言与生活习惯；音乐是語言的艺术，不仅与語言有密切的关係，和語言的一切表現法—— 音节、語法、表情、語彙 -------- 发生不可分離的脉絡；同時，它还渗透着浓厚的民族風尚和情感以及民族的 —— 山水和气候。

每个民族的音乐，都各具有不全的風格情調，如節节奏的变化，感情的表現，音调的美，还包括习惯的偏爱，都有差異，这种特有形式的形成与創造，全然是为了親切地表达那民族的感情要求。

所以作者说：

締造音乐民族形式的主要要素，是經過批判以后的民族音乐优秀传統的全部，包括各式各样的旧形式，和旧形式的各式各样的独特要素，和五四以来新形式的健康要素，还有此刻还未被民間旧形式所包納的，然而已經在大众中间創造着運用着的，表現新者新感情的生动活泼的音調、樂彙和样式，再加外来适合取用的要素

趙渢在音乐民族形式一文中也说：

在音乐上，是：用現实主义的創作方法，“採取民族題材”，用中國音阶、中國調法、中國和声，研究出方四

民歌……继发民族音乐的宝贵遗产，——研究，吸收西洋音乐的高度技术，理论样式……——武装西洋音乐的高度技术与理论，——研究五四以来的音乐作品，研究一二九以来新音乐运动的史实，创作方法作品，尤其是效法新音乐运动者与革命实践密切联系的作风，……——承认新音乐的光辉传统，——而创造新的、民族形式的音乐作品。

趙沨与李綠永在探讨民族形式问题时，特别注意到了从历史上来考察中国音乐发展的道路，並且在他们的研究中特别强调了民间音乐在中国音乐历史发展过程中所起的重要作用，同时，他们也注意到了外国音乐的深入与被中国音乐的吸收溶合对中国音乐发展所起的重大影响，而关於五四以来，特别是从聶耳以来新的音乐工作者在新音樂運动上所作过的努力以及他们所取得的成功的經驗都是为創造中國音乐民族形式中所必須继承的传統。此外，現实主义的創作方法，在他们的主论中也佔有重要的地位。

李綠永在他论述这一问题時，还特别注意到了音乐民族形式的創造与群众的音乐水平，也即是音乐創作实踐与群众的好尚的关係是創造民族形式所必須考慮的一項原則。同时，在他的文章中，对民间音乐与外国音乐也做了一些分析比較，对音乐界今后应该怎样努力去創造音乐民族形式的做法上也提出了一些有益的建設性的意見。

总的说来，关於民族形式问題的讨论，在当時音樂理论界是起到了积极的作用的，而他们所闡述的意見，基本上也是正確的，首先，他们是从历史的发展中，从革命的斗争中来谈創造音乐的民族形式问題的，他们一再指出："創造民族形式是

为了使音乐更有效的服务抗战，更发挥民族艺术独特的光彩，离开抗战实践尤其离开大众好尚、大众水准，离开了民族艺术的发扬而去谈创造，那是不堪设想"的（注二十一），所以他们特别强调了继承民族音乐传统的重要性，其中，特别是关于学习民间音乐对专业创造的重要意义。在继承民族传统的态度上，他们主张是"经过批判以后的民族音乐优秀传统的全部"，这种对待遗产的态度是正确的。同时，他们也肯定了新音乐在中国音乐历史上的进步作用，他们认为"新音乐运动本身便已经是一种革命运动，而民族形式之研究，正是这一运动的继续、高度发展。"（注二十二）因而他们主张继承新音乐运动的光荣传统（音乐与民族革命生活密切联系；把握了民族大众新的、向上的意向与情感的要求；并以新的阶级力量为基础，以大众为对象；把握了科学的世界观与现实主义的创作方法。（注二十三），"对这一新形式作进一步的研究，了解他生命所寄，特点所寄""强调发扬那已适应表现民族情感的部份，改正那些不好的部份，强调它与工农大众相连结的部份，也就是已经多少地成为新的劳动的呼号的歌乐部份，使它补足了旧形式要素中的不敢刚强的成份，使它真正成为大众争取解放的力量"。（注二十四）。

其次，对于西洋音乐，也主张"批判地接受，无论理论、创作方法，演奏技术，都须得大步的学习，记取过去教训，不生吞活剥，使他消化，和中国音乐已有的传统作有机的结合，成为自己的血液。"（註二十五）

最后，他们不是离开思想内容和创作方法而孤立的谈创造音乐的民族形式的，因而强调了现实主义的创作方法，注意到了音乐工作者的深入人民生活和艰苦的创作实践。（虽然这问题谈的尚不充分）。

但仝時也常指出，在这些文章中也有一些问题谈的不够正確的，例如；在对"五四"以来到聶耳以前这一歷史阶段音乐发展的真正估計上尚有不足的地方；在对大革命時代以后的新的音乐創作的群众性问题的估計上也有類似的问题。（如認为这時期的"創作与演奏，由于祇是把握了新的民族精神、或多少民族形式要素，但还没有多量地从民族音乐遗产中吸收營養，因之，也祇能停留於一些知識份子群众中，而未能在广大的民间大众中生長开花"，（註二十六）再如，在強調学习民间音乐的仝時，尚不正確的把民间音乐（甚至有時把外國音乐）当作艺术創造的源泉，等等，但这些问题只証明了当時音乐理论界的馬列主义音乐理论修养还不夠高，对这些问题还不能看的十分明確，还有些动搖，这些问题的产生是中國音乐理论建設过程中完全可以理解的現象。

民族形式问题的討论是当時音乐理论界的一項重要的任务，虽然这一討论並不能認为是充分的，而且对所涉及到问题探討的深度还不够理想，但它对当時創作实踐是起了良好作用与影响的，在这一討论的仝時，在"新音乐"上还发表了一些关於研究民间音乐的文章，並刊登了較多解放区作家们所創作的民族風格鮮明的作品，所有这些，都成为推动音乐創作不断健康发展的积极的因素，从而推动了抗战音乐的发展。

为了更好的满足各地音運干部迫切需要学习和提高的要求，在1942年10月他们又創办了"新音乐社通訊研究部"，組織各方面的专家为通訊研究部写各种专门而又通俗的教材，由此可以看出"新音乐"月刊是当時最紧密联系当前新音乐運动发展的，联系着广大群众的一个音乐刊物；刊物的内容也是多方面的，生动活泼而又具有很高質量的。所以这个刊物深受各地

读者的欢迎，发行量很快高达二万份，基本定户高达二万户，成为当時國統区在文艺方面最高发行量的一个刊物。现以得出如下的結论："新音乐"月刊实际上成为國統区在党的领导下的群众音乐运动的一个坚强陣地，成为联系各地新音乐工作者的纽带，以及成为推动新音乐運动发展的一个有力大兵。无疑，它在國統区的音乐運动中所起的作用是非常显著的、巨大的。 当然，國民党反动派决不会付之坐视不管，当他们感觉用排挤，争夺群众等办法没有什么作用時他们就公然採取直接迫害的办法。 在皖南事变後，党为了保存力量起見，提出了分散力量，調动队伍的指示 李凌、赵風不得不離开重慶、其他一些人也作了转移，但是刊物还坚持着，到1943年反动派更进一步勒令"新音乐"停刊， 自此以后，"新音乐"社的同志们又利用中華交响乐团的"音乐導报"继續进行出版工作，后又遭迫害，又改出如"音乐先游"、 "音乐副輯"以及丛刊"創新"，"喇嘛寺院"等々，在这阶段可以说"新音乐"社的同志是備受种々的遭难。但是，他们並不孤立，党支持着他们，无数的群众也热情的支持他们，热情地为他们捐募基金，扩大基本定户等々。下面引述一些有关的信件和消息，从这些实际材料中可以看出当時的群众是如何的需要新音乐；也可以看出"新音乐社"的工作是如何深入人心，得到各方面的关切和友情：

"親爱的李凌先生：

当我们听到先生处於貧病交迫的环境中……我们在纪念魯迅先生逝世八週年的那天就发起了募捐了……它真使我们兴奋的是一个極貧苦的同学，他穿着破爛的衣裳，鞋子也没有穿的跑来说，「我捐伍拾元」这多么尊敬先生的啊！这小小的钱是老師们伍拾，壹佰、二佰，伍佰、壹仟，同学们伍元、

拾元，伍拾元，………凑起来的，穷苦的師生们是尊敬我们更窮苦的李先生的。我们原来的計划是一万元………前二天便捐到國幣二万元………

連水建中初六班怒江音乐隊達敬"

"………我不会把《音乐艺术》看作只是一份刊物，朋友们当然更了解这一運动在民主——科学運动中能够发生力量。我相信《音乐艺术》的永生，如同相信民主的一定到来。《新音乐》与《音乐艺术》都是这時代的里程碑，認路的人是不会忘記它的，而我们也不会忘记你！………

張天授上一月廿日"

"周恩聪、王梟理、趙渢、R. Blauchatore及昆明合唱团十二月九、十一两日举行为貧病作家募捐音乐会，收入約六十万元，並捐助音乐艺术社出版基金五万元"。（注二十七）

这些友情和关心大大鼓舞了新音乐工作者克服困难和坚持工作的信心和热情。正如李凌在他的一篇"偉大的友情"中所指出的："它代表着苦难的青年工作者之相互的心爱，相互的慰励到最細微的地步；更代表着朋友们对於新音乐運动的至貴的关切。这裡闪耀着崇高的友情，也放射着燦爛的光輝。我感动、朋友们也感动。………"（注二十八）

"新音乐"社除了出版各种定期的刊物外还編輯了"新音乐丛书"和各种進步歌曲、民歌、合唱的选集和专集。他们的工作一直坚持到抗日战争的胜利，並且在解放战争時期得到了更大的发展。

除了新音乐社以外各个演剧隊、育才、孩子劇团，及新安旅行团等团体也是当時在國統区积极活动的進步音乐团体。

他们的活动方式主要是演出和群众輔导工作其次为了演出，他们也搞些創作，有的单位也搞一些出版介紹工作（如二隊在山西办了"音乐陣哨"）。他们在十分艰苦的条件下，克服重重困难，到处進行巡迴演出。他们随着部隊到前綫去演出，他们走遍了西南許多窮乡僻野和長久閉塞的小城鎮，甚至随七隊还远征至緬甸，凡是他们經过的地区他们都热情地進行抗日的宣传演出，輔导当地的歌詠团，剧团，为各地文藝工作干部办短期訓練班。以及介紹許多新的优秀的抗日歌曲（歌本）给当地的文藝团体，因此他们就像許多条血管一样滿載着新鮮血液輸送到各地，給各地的音乐運动以新的生命和巨大的推动力。在"新音乐"五卷一期中有这样的报道："軍委会政治部劇宣五隊，年来在南路一帶工作，巡行过粤東南各縣及粤南沿海，雷州半島，陽江，台山等地。一路給各地青年联络，教歌並举行音乐演奏会等，使沉寂多時的南路起了一番波动。該隊并在广州湾，台山等地演出《黄河》大合唱，虽然語言不通而仍能得到欢迎，--------"陳貽鑫同志在对育才学校的回憶中曾有这样的记載："一次我们在重庆广播大廈演唱了舒模同志的《你这个坏東西》，接着学校就受到了警告，从此再也不许我们在那里演出了，但我们没有向反动势力低头，又轉移到别的地方去演出，而且还演唱了費克同志的《茶館小調》和宋揚同志的《古怪歌》等，得到了广大群众的热烈欢迎。同時我们还到工厂、学校去教唱歌、推动群众歌詠運动，------"（注二十九）

总之，在党的正確領導下国統区的新音乐工作者虽然历尽千辛万苦，但他们始終不低頭地面对着反动派的种种廹害为了坚持抗日而斗争着，他们通过創作，演出喚起群众对最後胜利的信心，对坚持敌后战斗的八路軍軍民的崇敬以及对国民党反动派"消极抗战，积极反共"的反民主政治的憤怒和諷刺。

他们通过刊物来传播优秀的抗日战斗歌曲和推动各种群众音乐运动的开展。他们通过理论斗争和建设来在思想上团结新音乐的队伍，打击一切散布在音乐界的反动的错误的思想。因此他们的活动就像一把利剑一样直刺向敌人的胸膛，也像一个永不熄灭的火把一样照亮了一切要求自由民主的群众的心。

他们的活动不仅对整个国统区人民的斗争以积极的影响，而且也给予活跃在国外的爱国华侨以很大的支持和帮助。特别当他们跑到国外期间他们对当地华侨的音乐運动给予直接的指导和协助。例如赵沨徐守廉等人在1942年在緬甸仰光成立了"新音乐分社"还创办了"新音乐丛刊"（双月刊）此外他们还在緬甸、馬来亚帮助当地人民組織了像"伊江"，"銅鑼"等有名的合唱团。这些合唱团不仅在音乐艺术上是当地有名的進步团体而且其中許多团員後来都直接参加了革命斗争成为当地优秀的革命战士。

随着抗日战争的深入，生活在各抗日根据地以及广大农村中的人民遭到了敌伪最残酷的反覆掃蕩和國民党反动派的种々迫害。农村的經济遭受了澈底的破坏，农村的人民顛沛流离，困难不堪。不可避免的長期生根在农村中的各种民间歌午的地方戏曲等艺术也遭到了极为严重的摧残。許多原来在农村中活动的各种职业班社都被迫解散，大多数藝人无法維持生活而流散各地或紛々轉业。（如呆燕邦子、苏滩、五音戲、紹兴乱彈黄梅戲等々）有些艺人还惨遭反动派所抓被迫去当壮丁。一些比較发展的已在城市中生根的戲曲虽然敌伪和反动派无法完全禁止其演出活动，但他们也想尽各种办法对艺人们進行迫害，侮辱並且設法使戏曲艺术作为毒害人民的反动宣传工具。在这方面以流行在台湾和福建的薌劇（即歌仔戲）所遭受的迫害最为严重。他们备受敌伪及國民党反动派双重的迫害，以致几乎

施跡（注三十），闽剧也遭到了類似的命运，它在一諸反动派的所谓"改革"下，逐渐走向了低潮。

反动派对藝人人身的残害的悲惨历史是書写不完的。尤其是女演員更是受尽各种摧残和侮辱，許多名演員就是在这种不堪忍受的痛苦中牺牲的。例如有名的評剧演員愛蓮君就是最悲惨的牺牲者之一。在"評剧简史"中有如此的記載，「愛蓮君已經唱紅了，——可是她的养父养母並不饒她——她的养父为了挣更多的錢，在她一天唱了两工戲之后，还要逼她接客，十个八个也得应酬。將一个十七八岁的有天才的姑娘，摧残得骨瘦如柴，"小胳膊瘦得像麻杆一样。"她的养父养母这么牛馬不如地待她，摧残得她連床也起不来，起先，她用抽大烟来支持身体，上台去演戲，後来又用"白面"，最后，只得用扎嗎啡來使自己站立起來。——具有艺术才能的女演員愛蓮君在20岁左右的時候，終于被折磨死了——她死的時候身子都干巴了，她死得很清醒，她死得很安静，她一滴眼淚也沒有流，大概她知道，死对她來說并不比活着痛苦。」（註卅一）

在著名評剧演員鈺灵芝的自述中还有这样的叙述："——帶着孩子到四川省的西北边广元縣去演出，我到广元，又唱紅了，我原以为广元可能比成都的生活好些一些，其实不然，广元的流氓更是无法无天，我每天演完了戲，回到家中，流氓特务早已鉆進了我的被窩，逼得我实在沒法活下去，我就最后下决心，不唱戲了，改名为高秀蕃，隱姓埋名，——"。（註卅二）

虽然敌伪及国民党反动派对各种民间戲曲的摧残确实使許多地方戲曲剧种遭到了瀕于絕滅的境地，但是党和人民始終是重視我们无数民间艺术在人民生活中的巨大教育作用的。因此，像田漢、欧陽予倩、老舍、阿英、陽翰笙、洪深等新文艺工作

者都曾对"戲劇的民族形式"问题发表了许多有益的見。他们首先从理论上肯定了舊戲曲在艺术表演上保留不少值意得継承和发揚的优秀成就並且也指出了旧戲曲在人民生活中的密切联系、它可以成为对人民进行爱国抗日宣传的有力工具；但是他们同時也指出要使旧戲曲为当前的斗爭服务，要使旧戲曲得到進一步发展、必须对旧制進行改革。他们所阐述的理论具体地批判了以胡風为首的对旧戲曲采取完全虚無主义的錯誤观点。他们除了在理论上展开讨论以外还参加了具体的旧剧改編工作，为京剧、評剧等戲曲編写了一些在内容上能結合当前抗日斗爭的历史剧或現代剧。

1944年2月在党的领导下以田漢、欧陽予倩为首在桂林具体主持了"西南戲劇展覽会"的为時二个多月的观摩演出。当時有桂、粤、湘、贛、滇等省29个戲劇团参加，其中演出了京、桂、湘等剧26出。其中京剧有"五人义"，"江漢漁歌"，"文天祥"等，桂剧有"木兰从軍"，"長生殿"等。通过这次演出不仅交流了戲剧如何为民族解放斗爭而服务的經驗，並且也大大促进了戲剧工作者相互间的团結，动員了進步的戲剧工作者通过戲剧形式去唤起民众以及坚定最后胜利的信心。

在进步的文藝理论以及新的生活新的形势的現实影响下促使了一些活动在大城市裡的剧种在表演形式，唱腔等等方面的改革。在这些改革中有的剧种是在一些优秀的艺人的领导下有意识的去進行的，例如越剧的"雪声剧团"就是在袁雪芬，范瑞娟等具体努力下，和新文艺工作者合作，在敌伪的统治下排演了许多具有民族意识和歌頌古代人民斗爭的历史剧，並且在編导制度，舞台装置、灯光，服装、化装等等方面吸取了许多話剧的手法、在音乐方面也作了相应的改進（如丰富了各种唱

腔，改善了伴奏的表演力和加進了集体的齐唱与伴唱等々）。他们的努力使原来是一种地方小戲的越剧具有了一种新的面貌出現在观众面前，因而使越剧在很短的时间内一躍而为流行全國各地的大剧种了。

評剧的发展也出現了類似的情況。在白玉霜、刘翠霞、爱蓮君、喜彩蓮等人的努力下，她们首先在道白上和唱腔上逐步改为全國人民都能听懂的"北京口"因而使評剧向全國发展創造了条件；其次她们在音乐唱腔方面也更加注意对人物情感的細緻刻划和旋律進行的流暢自然，可以說她们大々发展了老一輩演員李金順等人的貢献；她们还很深入的向传統的优秀剧目学习，然后又大胆創造新剧目，並把个人独特的艺术才能技巧和这些評剧結合起来；此外，她们也注意了对現代剧目的創造以反映当前的人民生活，她们也有意识地接受了新文艺工作者对她们的幫助，改進了自己的表演。这样評剧也很快的向前发展了，得到了广大人民的欢迎，流传全國各地。（註卅三）。

其他如沪剧、錫剧、維揚戲、江淮剧、湖州戲等剧种剧大多从京剧、徽剧等戏曲的唱腔，表演手法以及各种传統剧目吸取了許多有益東西以使自己更加丰富和发展了。但是有些剧团也因此而受了当時京剧的不良的影响如考究起机关佈景及大演一些没有什么积极意义的連台本戏等々。同時这些戏曲也受到了当時的話剧，特别是文明戏的影响为演出現代剧目創造了条件。云南的灯戲也因为抗日战争的現实影响，使原来比較远離当前生活而曲調很繁雜的旧灯戏迅速的衰亡而代之以能反映現代生活的，而曲文、对話、动作都較簡明的新灯戏。当時也产生有关抗战的花灯《張三小从軍》，《柁總裁小五》很受人欢迎，新灯戲已經不像旧灯戲那样广場演出的形式而是搬上了舞台。

木偶戏在当時比一般的戏曲更得到一些新文艺工作者的重視，1942年虞哲光在上海创办了新型的木偶戏，将原来流传在民间的木偶戏搬上了现代化的舞台，以佈景、灯光、音乐，效果等新歌剧的形式来演出。1944年在桂林举行的"西南戏剧展覧会"中也有木偶戏参加演出，但是这些改革大多在表演形式上搬外國戏剧或話剧的形式而没有很好的継承原有的民间木偶戏的技术經驗和表演形式。因此没有取得很大的成功，也没有能在群众中取得很大的影响。

在面对敌伪和國民党反动派的威迫下，我们有许多艺人们及进步戏曲团体表現了崇高的民族氣节和坚忍不拔的精神。例如梅兰芳在抗日战争期间留鬚明志，程砚秋则耕农在京西青龙桥都表現了坚决、不妥協的立場。又如秦腔最有名的团体"易俗社"在抗战期间創作了许多激发民族情感，宣传爱國主义的剧目，虽屡遭胡宗南匪徒之破坏，他们始終坚持不屈从于反动派的威迫，苏剧老艺人朱國樑所领导的"國風社"在抗战期间，他们为了坚持下来（当時他们是唯一仅存的苏剧剧团）長期孤軍在寧波、苏州、湖州、杭州等地区的农村中流浪演出，以使这一剧种終於在这地区建立了稳固的根基。

綜上所述，可以看出在抗战的八年中在战争的影响和敌伪和國民党反动派的残酷压迫下，國統区许多戏曲艺术所遭受的摧残是空前的；並且从总的来看大多数的艺人都死的死，轉业的轉业，后继無人。因此促使许多戏曲（特别是各种地方小戏）走向了发展的低潮，但是反动派的迫害愈深，愈增加了人民的仇恨，增加了艺人们的覺醒；而在党的領導人民的支持以及新文艺工作者与進步艺人们的合作基础上许多戏曲剧团克服重重困难仍然坚持了演出並進行了有益的改革，得到了迅速向前的发展。因此，整个國統区的音乐文化在抗战期间就是这样：虽

杰众动的迫害愈来愈加深，但有党的領导，有人民的支持，进步的音乐活动，戏曲活动为了坚持抗战反对黑暗而作的斗争一天天在走向最后的胜利。

附註：

註一：所謂"艷電"即汪精衛逃至河内后的一篇公开声明，表示願意接受日本近衛首相所提出的"调整中日关係三原则"，並向当時的國民党進行所謂"忠告"，企圖要國民党政府也公开接受日本的投降条件。

註二：郭沫若所写的"洪波曲"中有很詳尽的记載。

註三：其中除陳立夫，張道藩，顧毓琇，陳礼江，盧前都是國民党在文化方面的高級党魁；潘公展則是有名的文化流氓，他們对音乐根本是一竅不通的；而華文憲，胡然，吳伯超，金律声，洪波，黃源洛等虽然都还称是搞音乐的人，但他們无论在政治历史和思想意識上都是忠实为國民党所服务的，並企圖依靠國民党的势力而做"音乐官"的人。

註四：據"乐風"新一卷第四期"记陪都二大音乐会"中的報道说"中央要人差不多全体出席，蒋委員長並親臨訓话……这一次盛会可以说三方面都很成功第一，……第二，引起了当局的注意……"。

註五：見"乐風"一卷一期第三十頁。

註六：在"乐風"一卷一期第三十六頁"怎样普及民众歌詠"一文中刘雪庵提出了四大方面的建議，最后他这样写道"最近听说中央已感覺乐声力量的偉大，……重庆市党政当局为实行这个意旨起見，产生了一个重庆市普及民众歌詠运动委員会，首先推行保甲歌詠。我希望这一

个運动能够多得音乐界同人的参加——好使全国各地区起去勇于共同效行，则民众歌咏澈底普及之日，就是中华民国政令实施，中华民族真正解放的时候了。

註七：摘自新音乐研究社々務通讯渝版"音乐通讯"第十五期中"重庆的音乐月"（林　予）一文。

註八：摘自"乐风"二卷四期，饒馀琇的"黄钟定音记"一文。

註九：这些训練班大部是属于师資训練班性質的，例如广西艺术师資训練班，国立乐院附设音乐教員讲习班等々

註十，《音乐月刊》一卷一期没有找到，此处系文引自天風："救亡歌曲"之外一文中之引文。

十一、陸华柏刊载在扫荡報上的所谓新音乐一文也没有找到，此处引自緑永：我们应该怎样来理解新音乐与新音乐運动一文中的引文。

十二、当時仅有音乐期刊《战歌》（刘雪庵主編）和《音乐月刊》（陳洪主編）因此不能期望在这些刊物上对这些謬论进行斗争。

十三、趙渢：论音乐的现实主义

十四、天風："救亡歌曲"之外

十五、緑永：我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动

註十六、例如，在重庆的一次座談会上，许多人就曾提出，对这一问題的各种不同看法、（材料见李緑永：论新音乐的民族形式和趙渢：音乐的民族形式二文）

十七、1938年10月，毛主席在党的扩大的六中全会上，作了中国共产党在民族战争中的地位的报告，其中写有一段说：

"使馬克思主义在中国具体化，使之在其每一表現中代着必須

有的中國的特性，即是說，按照中國的特点去應用它，成为全党亟待了解并亟須解决的问题，洋八股必須废止，空洞抽象的調头必須少唱，教条主义必須休息，而代之以新鮮活泼的、为中國老百姓所喜聞樂見的中國作風与中國气派"。（毛泽东选集：P.497）。

十八，此處是作者引用毛泽东在文艺的民族形式问题一文中的一段文字。

十九，陳洪的意見，見《林鐘》：新國乐的建立、

二十、忍鶴的意見，見《林鐘》：更新國乐之我見

二十一、李綠永：论新音乐的民族形式

二十二、趙渢：音乐的民族形式

二十三、李綠永：论新音乐的民族形式

二十四、仝上

二十五、仝上

二十六、仝上

註二十七：这些材料均引自《音乐艺术》第五期的"崇高的关切"一文和"音乐通讯"一文中。

註二十八：見"音乐艺术"第四期。

註二十九：摘自"人民音乐"1958年3月号、陳聪鑫的"回憶育才学校音乐組"一文。

註三十：在"華東戏曲劇种介紹"第三集中曾有如此的记载："抗战开始時，台湾的日本統治者想藉"歌仔戲"推行他们的"國策"，進行所謂"登记"和"管理"，并成立"評劇協会"，企图改成所謂"皇民化"的歌劇。……到1942年又成立了"台湾演劇協会"，在政治，經济和艺术三方面進行压迫和腐蝕，日本情报局派了一批所謂艺术指导，大量灌輸了色情的毒素。……回到漳州以后的歌仔戲依然是尖难重重

國民党反动派說它是"亡國調"……甚至揚言凡是唱"台灣戏"的抓到就要殺頭，並以傷風敗俗为名，逮捕"歌仔戲"藝人游街……艺人们为了爭取生存，为了保存歌仔戲这一艺术形式，卻江海寺把"歌仔戲"改称为"改良戲"……1939年，第一个戲"六月飞霜"受到观众熱烈地欢迎……1940年底，伪國民党龙溪社会服务处把当時較为优秀的十四个班社集中訓練……把原有的班社名称乱改……每个班社都派了"指導員"……並和班主狼狽为奸，勾結流氓、特务、地主、官僚、買賣藝童，侮辱艺人，打罵勒索，無所不为……並強令藝人们在演戏中附帶講解"國民党々員十二守則"或歌唱"國民公約"。在音乐方面，又加上了"毛々雨"之類的黄色歌曲……1943年，"軍統"匪徒们在閩南十三縣下令禁演歌仔戲……」。

註卅一：摘自胡沙著"評劇简史"第193——194頁。

註卅二：仝前书，第189頁。

註卅三：評劇原来仅在京津地区流行。后来白玉霜，愛蓮君，鈺灵芝等人在上海演出得到当時文艺界的重視，然后在抗日战争深入期间鈺灵芝等人又將評劇帶到了四川，貴州各地演出，同样也得到群众的欢迎。因而評劇才从祖國的東北到西南都逐漸生下了根。

第四章 主要参考資料目錄

1、"訪问李凌仝志的记錄"
2、"访问林路仝志的记錄"（中国近代音乐史参考资料第一辑）
3、"访问趙渢仝志的记錄"（手抄本）
4、"新音乐"月刊，一卷一期、三期、四期、五期
二卷四期，一二期
三卷三期
四卷三四期
5、十年來乐壇回顧（齐之翰）四編"论文选辑"P.225
6、抗战以来音乐专业之回顧与前瞻（学斋）二編"论文选辑"P.343
7、抗战時期的新音乐（李凌）"人民音乐"58年6月号
8、回忆育才学校音乐組（陳貽鑫）"人民音乐"58年3月号
9、路　（李緑永）"音乐艺术"二卷二期
10、華南艺术青年工作概况（之一）1949、5、4 香港
11、評劇简史（胡沙）
12、木偶戏艺术（虞哲光）
13、云南农村戏曲史（徐嘉瑞）
14、中国戏曲概论（周貽白）
15、華東戏曲劇种介紹（第一集——第五集）
16、華東地方戏曲介紹
17、"戏劇春秋"月刊第一卷第三期（1941、2、出版）
18、中国戏曲史（師大編 油印本、第二册）
19、雪声紀念特刊（雪声越劇團編）

第四章： 理论斗争部份的参考书目

1、中國現代文学史料略　丁易　作家出版社

2、中國新文学史初稿、　刘綬松　作家出版社

3、为建设新中國的人民文艺而奋斗（郭沫若）
4、在反动派压廹下斗爭和发展的革命文艺（茅盾）
} 中华全國文学艺术工作者代表大会紀念文集。

5、訪趙渢仝志的談話記錄　音乐史編寫小組（先稿、即將由部油印）

6、訪问李凌仝志的記錄　中國近代音乐史参考資料（第一輯）　油印稿

7、音乐家与革命（安娥）　新音乐一卷三期
8、中國新音乐運动史的考察（趙渢）　新音乐一卷三期
9、论音乐的現实主义（趙渢）新音乐一卷五期
10、音乐的民族形式（趙渢）新音乐二卷一、二期合刊
11、我们需要研习新音乐運动的历史（陳亮）　新音乐二卷四期
} 中國近代音乐史参考資料；第四編第一輯論文选輯

12、新音乐运动到低潮嗎？（李綠永）
13、略论的音乐（李綠永）
14、"救亡歌曲"之外（天風）
15、论歌詠运动（李綠永）
16、略论"新"音乐（郑思）
17、談歌詠运动的情况（呂驥）
} 新音乐运动论文集（呂驥）

18、我们应该怎样来理解新音乐运动（李绿永）

19、旧世民族形式　（联抗）

20、民族—中國新兴音乐（冼星海）

21、抗战音乐的历程及音乐的民族形式（贺绿汀）

22、论新音乐的民族形式（李绿永）

23、向着民族新音乐的道路前进（赤未然）

第五章

抗日斗争中日益发展的陕甘宁边区和各抗日根据地的音乐

第一节

在艰苦的条件下蓬勃活跃的音乐生活

抗日战争时期，陕甘宁边区和广大敌后根据地的音乐事业运动活动继承了苏维埃土地革命时期的音乐紧密结合当前政治斗争的人民革命生活”的优良传统。抗战歌咏活动、音乐教育、民族民间音乐、专业音乐创作、群众文艺活动、部队音乐活动、理论研究等方面，都在苏区文艺运动优良传统的基础上获得了空前的蓬勃的发展。

全国抗日统一战线形成后，特别是武汉失守前后，大批革命的音乐工作者走上抗日的最前线。他们来到了延安、陕甘宁边区和华中华北各敌后根据地，和边区原有的音乐工作者汇合起来，在党的领导下从事音乐工作。他们带来了救亡音乐和初期抗战音乐。在抗战初期形成的全国抗战歌咏运动的中心，不久便从武汉转移到延安来了。

一九三九年，陕甘宁边区文化协会召开的第一次代表大会的宣言中着重指出，今后边区文化界和全国文化界应该共同努力争取抗战建国的胜利------文化运动必须有力地服务于政治，它本身也必须不断地进步发展，必须努力使艺术走向大众反映现实，更广泛地深入地进行抗战教育和新文教育------。

一九三八年，在党中央直接领导下，于延安成立了“鲁迅艺术学院”，这是我国以无产阶级思想为指导的艺术教育的开

端之后，各敌后根据地的艺术教育机构也相继成立。它们培养了大批的音乐工作者，从事抗战音乐活动。

许多专业文艺团体（如文工团队、剧社、宣传队等）深入部队、农村，用各种音乐艺术形式进行抗日宣传工作，并在十分艰苦的条件下坚持油印出版各种音乐刊物。他们的演出活动十分活跃，他们还广泛的发动及组织群众的演出活动，并创作歌曲。他们在前线和敌后通过音乐工作锻炼了自己，丰富了经验，提高了对政治和文艺的认识。

在陕甘宁边区和各敌后根据地，民族民间音乐艺术受到广泛的重视。很多优秀的传统艺术得到发展。不少旧的音乐艺术形式，在抗战形势和人民新生活的新内容的要求下得到改造，并在新的基础上加以改革和发展，达到了为革命服务的目的。

一九三九年三月，在延安成立了"中国民间音乐研究会"之后，又成立晋察冀分会。它推动了音乐工作者对民间音乐（特别是民歌）进行采集、研究工作，并出版了各种民歌集。中国民间音乐研究会在记录与研究民间音乐方面作出了很大成绩，通过搜集整理出版民歌的工作，使专业音乐工作者深入地学习了民间音乐，对新秧歌运动和专业创作都起了很大作用。

由于党和毛主席的文艺路线得到了贯彻，在戏曲上也出现了崭新的局面。广大戏曲工作者深入实际斗争，紧切与群众结合，开展了普遍深入的群众戏剧运动。戏曲的创作和演出密切配合当前政治斗争和中心工作，充分发挥了戏曲的战斗作用和教育作用。戏曲形式渐趋多样化起来，专业艺术工作者注意采用了为群众喜闻乐见和民间形式。延安的京戏改革，由于党和毛主席的亲自领导，开辟了"旧剧革命的划时期的开端"。

延安文艺座谈会以后，在为工农兵服务的方针指导下，广泛的展开了工农兵群众所喜闻乐见的并适合于农村环境的新秧歌

运动。在延安、陕甘宁边区及各抗日根据地、农民群众、工厂、部队、机关、学校都普遍组织起秧歌队。新秧歌运动表现了新的群众时代。新秧歌运动和秧歌剧成了这一历史时期艺术领域内的特殊产物。

陕甘宁边区的民间说书在党的正确文艺方针指导下，也得到了改造和发展。政府培养了新的民间艺人。很多曲目直接配合了抗日斗争和革命生活。进步的曲艺艺人直接参加了抗日斗争的队伍，用曲艺为抗战服务。

此外，其他民间音乐艺术也都得到了很大的发展。

专业音乐创作在各根据地得到空前的繁荣。专业音乐创作成为人民群众音乐生活中不可缺少的部分，不论在对敌斗争中，在生产斗争中，或在各种群众性活动中，都起了相当的作用。专业音乐作品为广大工农兵群众所掌握，成为民族解放斗争的有力武器。

整风后，大批音乐工作者在毛主席的正确文艺方针指导下深入实际，深入群众，使音乐创作呈现了新颖的面貌。在音乐作品中，为民族解放而斗争的主题和工农兵群众的英雄形象得到了充分地体现。作品更有了鲜明的民族风格和丰富的生活气息。

这时期的音乐作品，题材广泛，形式多样，在探求新形式和利用旧形式方面都有很大成就。在体裁方面，除各种风格的群众歌曲外，还出现了宏伟的大合唱、根据民间音乐进行加工改编的说唱形式的声乐作品，民歌联唱和秧歌剧、歌剧等。很多作品都达到了相当高度的水平，受到国内外一致的称赞。

群众文娱活动是各抗日根据地的音乐生活当中的一个重要方面。农民在抗战中获得解放、减租减息，涌起了参军抗日的热潮，农民要求娱乐，遂在各地出现了许多农村剧团，农民集

作的秧歌舞及各种新内容旧形式的艺术活动。一九四三年以后，农村剧运开始具有群众性的规模，在华北解放区各地，分别成立了"农村戏剧协会"、"文救会"、"乡艺训练班"等组织，进行领导农村文艺工作和培养人材传授业务（如戏、唱歌）等项工作，大大的推动了农村剧运。整风后，敌后的农村戏剧运动，更以惊人的姿态出现。晋东南各地较大的村子都有剧团，秧歌队十分普遍，男女老少齐出动。很多农村知识分子和旧的民间艺人得到改造。其它各根据地的群众娱乐活动也同样十分活跃。形式多样，内容丰富。音乐工作者深入群众，深入农村，对群众音乐活动进行了辅导工作。密切了与群众的联系，并学习了民间艺术。

部队音乐工作继承了红军的优良传统。早在整风前，就在延安成立了一个部队艺术学校，培养了大批部队音乐工作者。音乐活动，特别是歌曲，在部队的生活里和战斗里一直是很有力的鼓动宣传武器。部队到那里，哪里就响起了抗战的歌声。大部分战士的笔记本上都抄有自己最喜欢的歌子。部队音乐创作，与当前具体斗争任务的结合十分紧密。部队文工团、队的各种音乐演出（歌舞、小秧歌剧、合唱、对唱、独唱等）活动十分活跃，它教育着广大士兵的思想，鼓舞着他们的战斗情绪。各部队都组织了许多武装宣传队，对敌伪唱歌，瓦解敌军，歌咏被当作一种对敌宣传的有力武器。抗日战争时期，部队住在各抗日根据地的广大农村中，军民关系亲如一家。许多部队音乐工作者，经常在农村教农民唱歌，帮助排练节目。好多部队流行的歌曲也在广大农民群众中流行。部队的音乐活动，大大的活跃了农村的音乐生活，并在各抗日根据地的音乐生活中占着重要的地位。

陕甘宁边区及各抗日根据地的音乐生活之所以能够在艰苦

的条件下才蓬勃的成长起来，这主要是由于 ①根据地的音乐是与政治相结合的，与群众的各种实际斗争相结合的 ②根据地的主要对象有广泛的群众性，它从一开始就是为工农兵群众，为了工农兵群众的。抗战期间国民党反动派多次对根据地进行破坏，日本帝国主义对此区也进行了疯狂的进攻和残酷的扫荡。此区人民在共产党领导下，开展了大生产运动，克服了种种困难，为争取抗战最后胜利而顽强英勇的斗争着，最后终于获得胜利。音乐工作和其它工作一样，也是十分坚苦的，除上述情况外，音乐工作者还依靠自己的手克服了各种物质上的困难，创造二胡、纸胡、笛子提琴以及其它乐器，用极其粗糙的纸张，坚持着各种音乐刊物的印刷出版。这种坚苦的环境，反过来更教育着广大的音乐工作者，更激起了他们为民族解放斗争而战斗的决心。他们这些优良传统和克服困难的精神，在今天也是我们应该很好去学习的。

第二节

鲁迅艺术学院的建立及对我国音乐事业发展的贡献

为了培养抗战急需的革命文学艺术工作干部，积极进行抗战艺术教育，和全力发展革命的艺术事业起见，一九三八年春天，在党中央直接领导与关怀下，鲁迅文学艺术学院在延安正式成立，并于三月十四日开始上课。鲁艺的建立，标志着我国的以无产阶级思想为指导的艺术教育的开端。

鲁艺的教育方针，学制和课程都是继承了革命根据地的紧密配合当前政治斗争需要的优良传统。许多从国统区到延安来的文学艺术专家，也都在这里教书。鲁艺成为培养全国革命文

艺干部的摇篮。

使学生建立正确的世界观、革命的人生观，树立群众观点和刻苦耐劳为群众服务的作风，培养劳动观点等，是鲁艺所实施的政治教育的目的。鲁艺所实施的文艺思想教育是以马列主义文艺思想为指导原则，以毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》为基本教材，其目的是培养学生具有正确的文艺观。

紧张刻苦的教学状况和与广大群众相联系的课外社会活动是鲁艺在教学上的最大特点。鲁艺是一个最初的比较完全的艺术专业学校，内设文学、戏剧、美术、音乐四个系，并有文工团、文艺研究室等组织。后来各地区先后成立的艺术学校都是以延安鲁艺为典范的。

鲁艺音乐系的教育方针主要有以下几点：

①培养抗战的革命音乐干部

②研究进步的音乐理论与技术

③研究、继承并发扬我国民族民间音乐遗产

④开展抗战的群众音乐

⑤组织、领导边区一般的音乐工作。

根据上述方针，音乐系采取了短期修业为主的教育制度，并规定了一定时间的下乡实习制度。全部课程内容，都是根据上述教育方针而定。为了充实课程内容和联系实际，一般理论课的学习多用讨论方式，技术课则和实际练习取得密切联系。为了配合教学、进行研究工作并联系实际表现，音乐系还设有"民歌研究会"进行搜集、研究民歌、定期举行讨论会，进行创作，出版民歌集等。此外，还设有乐队、合唱团、经常参加晚会演出师生的作品。音乐系对当地各歌咏团不仅给予很大影响，且起着模范的领导作用。为了检阅教学成绩，音乐系还经

常举办音乐实习晚会，演出自己的作品和表演独唱。音乐系的创作活动相当活跃，除教师经常进行声乐、器乐方面的创作外，在功课内还规定每个同学，每周至少作歌曲一首。特别致力指出的是，鲁艺音乐系在繁荣音乐创作上，有着很大的贡献。在探求作品的民族风格、利用旧形式创造新形式，学习民族传统，借鉴西洋等方面，也都树立了良好的榜样。这时期，他们的音乐创作，除群众歌曲外，还有大合唱、秧歌剧、歌剧等。在大合唱方面有不朽的杰作《黄河大合唱》以及《九一八大合唱》《生产大合唱》等。在秧歌剧方面，有《兄妹开荒》《夫妻识字》《小姑贤》和大型秧歌剧《周子山》等。在歌剧方面，有《农村曲》《军民进行曲》和著名的《白毛女》等。这些作品对发展我国音乐事业，有着莫大的影响和贡献。此外，他们还编印刊物歌曲集以发表作品、文章、通讯报导等。下乡宣传，教战士农民唱歌，大量採記民歌小調，向群众学习，也是他们的经常的工作之一。组织歌詠团体，到延安各机关学校团体去教歌，成为他们经常的活动。他们对开展延安的歌詠活动作出了很大的贡献。

一九四二年延安文艺整风以前，鲁艺在贯彻执行教学方针上曾一度存在着教学与实际没有很好结合和关门提高的偏向，有时甚至严重的脱离了实际。文艺整风运动，改造了文艺工作，同时也改造了艺术教育。整风，改变了学校与社会的关係。它与社会保持密切联系，並根据社会的需要进行教学，课堂教育与实际教育密切的结合起来了。教员和学生深入群众深入生活，参加各种实际工作和实际斗争。师生下乡大搞新秧歌运动，组织春节文娱活动，搜集民间音乐，了解农民群众的生活习惯和思想感情，锻炼了每个人的意志，培养了工作能力。教学的成果在实际中得到应用与考验，並以从实际中得来的知识经验丰富教学内容。

延安鲁艺对其他根据地的 文学艺术（包括音乐）教育事业和文艺（包括音乐）工作的发展有着重大的影响。一九四一年在延安成立的培养部队文艺工作者的部队艺术学校，就是在鲁艺帮助下创办的学校，他们为活跃部队文艺生活，培养部队文艺工作干部作出了贡献。一九三九年在晋察冀，由抗战形势的发展，从延安鲁艺以及其他学校抽调了一批干部随军挺进敌后，成立了华北联合大学。学校内有文艺部（后改称文艺学院），内分文学、音乐、戏剧、美术四个系。晋东南鲁艺也同时成立。一九四〇年还成立了华中鲁艺。大量培养音乐的普及工作干部，成为各根据地艺术教育的主要方针。在这几个地区都短期的培养了许多音乐工作者和群众歌曲作者，开展了抗战音乐工作。这些学校都沿袭了延安鲁艺的教育方针、制度，并通过师生的活动介绍了延安鲁艺的音乐作品。延安鲁艺成了各根据地文艺创作，演出和文艺活动，研究的中心。

与此同时，群众性的业余音乐教育，随着部队文工团和专业音乐工作者的深入生活，深入群众，也得到了蓬勃的发展。各部队剧社在工作中培养了很多青年音乐工作者和群众歌曲作者，他们在抗战期间创作了不少反映当前斗争的优秀的群众歌曲。

延安鲁艺等艺术学校建立后，培养了大批专业音乐干部，普及了音乐教育，繁荣了音乐创作，推动开展了各根据地的音乐活动，保证了抗日战争期间政治宣传工作的需要，并为全国解放后，发展社会主义的艺术教育和音乐事业积累了宝贵的经验。

第三节

战斗的革命民歌和歌唱艺术

抗日战争期间，在各个抗日根据地，中国共产党领导广大农民一方面进行着民族解放斗争，另一方面进行着民主建设，农民过着自由民主的生活。在各种革命斗争中，广大农民的政治思想觉悟达到了空前未有的高度。一系列的各方面的变化，不能不反映在农民的口头创作——民歌上面。涌现了大量的歌颂党、歌颂革命领袖、歌唱新生活和革命斗争的革命民歌。人民讴歌着新社会的革命生活，人民的新生活从各个方面赋予了这个时期的民歌以丰富的内容和崭新的面貌。这些民歌反映生活十分深刻，它们广泛的流传在各个根据地，鼓舞着人民的斗争热情，成为广大工农兵群众和革命干部音乐生活中不可缺少的部分。

歌颂党、领袖的民歌如：

《东方红》（陕北）

《绣金匾》（陕北）

《咱们的领袖毛泽东》（陕北）

歌唱八路军和新生活的民歌如：

《站岗放哨歌》（河北）

《翻身道情》（陕北）

《拥护八路军》（陕北）

反映参军抗日的民歌如：

《十送》（湖北）

《乌拉山》（内蒙）

《四芝兰》①（河北）

《八路军是学校》（河北）

---

①"四芝兰"为宁静一一镇名

《女送去队》（河北）

《红旗歌》（内蒙蒙族民歌）

《捕个日本鬼割耳朵》（新疆兄弟民族民歌）

共产党给广大农民指出了光明前途，带来了幸福生活。广大农民感激共产党，崇敬革命领袖毛主席。劳动人民通过他们自己的艺术形式——民歌，把这种心情表达出来。他们在自己的音乐作品中，成功的塑造，刻划了伟大领袖的形象。他们用"太阳"，"人民的好领袖"、"大救星"等比喻来赞颂革命领袖，唱出了他们对领袖的敬意。优秀的农民歌手李有源的《东方红》就是一首杰出的歌颂人民领袖毛泽东的作品。

李有源是陕西省葭县人，贫农出身。他热爱毛主席。他很爱唱歌，经常把各种新事编成快歌词来歌唱。1944年，他在街上看见「毛主席是中国人民的救星」这条标语，得到了启发，心想：「咱毛主席这样伟大，给咱们带来了光明和幸福，岂不像太阳吗？」因之，他就编出了「东方红，太阳升-----」这首歌词，再选配了在陕北绥德米脂一带流行的民歌《骑白马》的曲调，这就是现在流行的《东方红》。这首歌，很快的传遍陕北，传遍各根据地。1949年，全国大陆解放，《东方红》的歌声响遍了全中国。

《骑白马》①，是一首革命的爱情歌曲。唱起来速度稍快，曲调比较宽广流畅并带有跳跃性。由于《东方红》和《骑白马》两首的歌词情绪及四声的不同，配上新词后，曲调的旋律和节奏，在个别地方就有了变化，并放慢速度演唱，而成为《东方红》的曲调。由于作者编词、配词和选择曲调的成功，在《东方红》的仅仅十多小节的曲调里，却出色

---

① 见《陕甘宁老根据地民歌选》第304页.

的表现了音乐的宽广和宏伟。《东方红》成为一首有斗争气魄，伟大领袖形象和对领袖敬爱的真挚情感，热情讴颂的歌颂性革命民歌。

李有源深刻地理解音乐，他热爱生活，热爱共产党和毛主席。因此，他才能创作出响遍全世界的《东方红》。陕西省和绥德专区的文艺创作者代表大会曾分别赠给了他奖章一枚和「人民歌手」锦旗一面。

此外，陕北民间诗人孙万福填词配曲的歌颂领袖的民歌《咱们的领袖毛泽东》也是十分成功的。

劳动人民在自己的民歌中还真挚地歌颂了子弟兵队伍八路军和新四军；热情的歌唱了劳动人民翻身后当家做主的农村新生活。他们唱：

“八路军来是自家人，
他和咱们一条心；
坚持抗战有功劳，
赫赫大名天下闻。”
“八路军南见个个北，
保卫咱边区陕甘宁，
又帮咱割、秀又帮咱种，
哪一个百姓不领情。”

因此他们就：

“赶上那猪和羊啊，
送给那英勇的八路军。”

边区政府领导人民进行开荒的大生产运动。丰收后他们唱：

“九月里九重阳，
秋呀秋收忙，

谷子呀那个糜子呀，
铺呀铺满场。
红个旦旦的太阳，
暖呀暖堂堂，
满场的那个新糜子呀，
喷呀喷鼻香。”

但他们对日本帝国主义都表示了无比的仇恨，对国民党反动派的反共反人民的阴谋活动也表示了莫大的痛恨。

这些革命民歌，有的是将旧曲调稍加改变而成，有的则仍用旧民歌曲调的新词，仅在演唱时把速度放慢或加快，使它们在情绪上有所变化。以上两种情况都说明了群众在对旧曲调的选择上是比较恰当和成功的。另外也有的是新编的曲调。这些民歌，有的在音乐中对革命领袖新的英雄人物和各种情感有着深刻的音乐形象的刻划；有的在旋律、节奏的使用上则更多样了。革命民歌表现情感十分丰富，出现了更多的歌颂性的叙事性的曲调。这些革命民歌，也由于演唱形式的改变（如由独唱，至团体和群众齐唱的形式唱民歌），增加了各种新的艺术特点，使它们在艺术面貌上"焕然一新，并有了新的发展。

一九三九年三月，在延安成立了中国民间音乐研究会，之后又成立了晋、察、冀分会。中国民间音乐研究会在党的正确文艺方针指导下，推动并组织了音乐工作者大量地采集、推广和介绍了民间音乐（特别是民歌）。中国民间音乐研究会还出版了各种民歌集，发展了人民的音乐事业，因此，各抗日根据地（特别是陕北的）革命民歌，才能很快的为人们所熟习，通过搜集整理、研究、出版民歌的工作，使专业音乐工作者深入的学习了民间音乐，对新秧歌运动和专业创作都起了一定的作用.

在陕甘宁边区，党、政府对说书的改造工作，也有很大成绩。

一九四五年四月，陕甘宁边区文协，設立了“说书组”，开始对陕北说书进行改造工作。说书组通过艺术改造来改造艺人的思想。说书组採取了“联系、团结、教育、改造民间说书艺人，培养、引导、帮助他们编新书、学说新书和修改旧书，发挥他们自己的天才，鼓励他们自己创作”的工作方针。並用个别访问，选择对象、培养典型、再通过他们来联络其他说书艺人，採用个别传授、开说书训练班等具体方式来扩大新说书的影响。

陕北优秀说书艺人韩起祥，是说书组的第一个工作对象，经过对他的培养教育及帮助他进行创作后，韩起祥的政治文化水平和创作方法大为提高。不久，他编出了思想性艺术性较高的並受广大群众欢迎的新说书《刘巧团圆》和《张玉兰参加选举会》二个作品。此外他还编了其他一些较好的新说书。

韩起祥在说书组的帮助下，对传统的说书艺术进行了革新树立了良好的榜样，並很快的影响了陕北区许多说书艺人也都编新书唱新人。

在音乐方面，他除吸收民歌小调外，还採用陕北地方戏曲郿鄠秦腔的曲调，伴奏乐器也有增添，丰富了说书艺术的表现力。

第四节

戏曲艺术的新面貌

一、“讲话”发表前的边区戏曲活动

①在各边区，由于党对群众文化娱乐活动的重视与关怀，

困，农民在抗战中得到解放，迫切要求文化娱乐他们所喜闻乐见的戏曲艺术来反映自己的斗争生活，因此，解放区群众性的戏曲活动，各地方戏曲各剧种，不仅演出十分活跃，而且得到了一步发展的新的发展。仅就华北各解放区而言，除专业剧团外，一九四0年，太行区就有村剧团400多个，一九四二年冀中区有村剧团1700多个，北岳区有村剧团1400多个。这些农村剧团不仅活跃在农村的戏台，集市和庙会，而且他们还上前线或到敌后作阵地和炮楼前的演出。除传统剧外，还演出紧密配合各项中心工作反映斗争生活的剧目，在戏曲上出现了一个崭新的局面。

一九三八年，在党的领导与支持下，"陕北民众剧团"在延安成立。这个剧团一开始就提出了通过戏曲艺术形式宣传党的抗日政策的活动方针。在火热的抗日斗争中，剧团与群众的联系相当密切，他们走遍陕甘宁边区，根据党的指示，为群众演出了不少反映现实配合运动表现群众的戏曲，对抗日斗争、民主改革都起了很大作用。他们的创作和演出除紧密配合当前的政治斗争外，并採用西北人民喜爱的秦腔、郿鄠等地方戏曲形式运用革命生活教育群众。剧团在用戏曲表现现代生活、改编和创作历史剧等方面都取得了显著的成就。马健翎同志是剧团的主要编剧人，早在剧团成立前他在延安师范任教时，就创作和改编了许多优秀剧本，深受广大军民欢迎，曾写过秦腔剧《干到底》《中国魂》《一条路》等，并在延安民众会馆成功的演出了《一条路》，「墙头、树上、屋顶上到处是观众，很多观众看完后大受感动，使他们认识到只有抗日一条路可行，再无第二条路可走！①剧团成立后演出了《查路条》，郿鄠戏《十二把镰刀》《大家喜欢》《两兄弟》以及揭露国民党阴谋反共的《三岔口》

---

① 见"马健翎谈民众剧团"

《减租会》等，都曾受到广大群众与干部的欢迎。在其他根据地，有些戏剧工作者，也由于与群众联系较密切，並具有愿意表现群众的思想，因此，他们的作品也还是比较朴素的。在晋察冀这类作品有《参加八路军》等。

② 三九年前后，延安鲁艺平剧团曾对京剧进行过"旧瓶装新酒"式的改革尝试，演出过《白山黑水》、《松花江上》、《刘家村》等。后两個戏还比较好些，在某些地方比《白山黑水》进了一步。《白山黑水》则全盘保留了京剧的唱念做打和固有的形式，这里，反映抗日斗争的新内容和旧形式是相互矛盾的。在戏里，有的地方使人感动，有的地方又使人感到滑稽。旧剧的一定的程式，一定的风格，生硬的套在一个演员的表演上，使这种外形和他在内心所要表达的新的思想感情相对立，而不能把戏的情调完整的贯串一气。比如：敲着「急急风」跳出一个游击队员，打着「慢长锤」要着手枪而下场；抗日领袖穿袍挂髯口，同念白出场时亮相起霸；又勇敢的女政委穿一三太保式的黑色衣服登场並自称「奴家小等。这些，虽然有时老百姓爱看，兵士爱看，这说明在前后方的宣传教育上都有它的效用；但是，给人的感受和印象终是不够真实，在一定程度上歪曲了现实人物的英雄形象。传统艺术体制和革命现实的矛盾，在当时还没有解决，对传统技术还採取着教条主义的想法。

四○年，延安鲁艺曾对旧戏的估价和改革问题，进行过一些讨论。这种争论主要表现在下列三种看法上。

第一种，认为旧戏（主要是京戏）是我国古老的文化艺术遗产，形式完整，技术性很强，一切都达到了炉火纯青的地步，只能按固定规程演传统剧目，如果改动就会破坏了旧戏曲的艺术完整性，因而主张旧戏曲不能改。这是保守主义观点。

第二种，认为旧戏是封建社会的产物，是旧的经济与政治

在观念形态上的反映，在新社会中是反动的，没有积极意义，没有政治作用，没有发展前途，是不能为新的社会服务的，它必然为崭新的革命新文艺所代替，必然走上衰亡，这是虚无主义观点。

第三种，比较能够体现党的领导思想的实事求是的观点。在文艺座谈会以前，持这种观点的人是极少的。一般说这些同志多是些领导干部，他们认为旧戏曲有其相当的普遍性、群众性，广大人民群众熟悉、喜爱它，但其内容方面是複杂的，既有封建性，也有民主性，故主张应慎重的鉴别其中的精华与糟粕。应当继承与发扬这些遗产中的优良传统；剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华；在新的基础上加以改革与发展，使其适合人民的利益，达到为革命服务的目的。他们认为，中国现代的新文化也是从古代的旧文化发展而来，故应尊重自己的历史和传统，不能割断历史和抛弃传统，但又不能墨守成规和固步自封。所以，必须在传统的基础上来进行扬弃，使旧戏曲获得新的生命力。这是正确的马列主义观点。

当时，在新文艺工作者中以第二种态度居多，加上另外一些人不愿看改革后的新戏而愿看古典戏，认为老戏比新戏好，这样，就严重的影响了利用和改造传统的旧形式问题。

③"讲话"发表前这一阶段，戏曲音乐几乎全用原有戏曲的曲牌和唱腔，乐队方面也没有什么调配和充实。专业的音乐工作者们没有注意这方面的问题，一般对戏曲艺术的重视是很不够的，思想感情上的距离成为主要原因之一，大多还不了解如何发展优秀的传统戏曲音乐和创作新的戏曲音乐，这一问题尚未成为专业音乐工作者的工作任务和研究课题。大家对戏曲艺术究竟有无人民性，能否为政治为革命服务，需不需要改革，

何进行改革等问题，意见比较纷纭，各持一见。

又、"讲话"发表后个同剧革命的划时期的开端」

在延安文艺座谈会以后，大家对戏曲改革工作，已经有了比较明确的认识。明确了戏曲必须在新的时代和新的情况下，加以合理的变革，以适应新社会人民的要求。即：在新社会来进行戏曲改革工作的历史发展的必然性。究竟具体应如何进行，一开始还是在摸索中，但不久便出现了许多表现人民革命的新题材的剧目和配合各种斗争的历史题材的剧目，掀起了戏曲艺术发展史上的新的一页。

① 延安平剧研究院的成立和活动

一九四二年十月十日延安平剧研究院正式成立。为了正确解决如何接受民族戏曲遗产和如何创造新戏曲为服务于革命等问题，中央决定将鲁艺平剧团和120师平剧团合併，成立延安平剧研究院作为示范性的戏曲研究演出机构。党中央十分重视这一工作，任命康生同志为院长。在"平剧研究院成立特刊"上，毛主席亲题"推陈出新"四字，成为戏曲工作的明确指导方针。研究院的成立説明我国戏曲革命的新时期从一开始就是在党和毛主席领导，关怀下进行的。

研究院的工作方针是理论与实际密切结合的方针。一方面研究平剧理论，一方面进行改造的实践，研究与演出密切结合，一方面把研究所得在演出里实践出来，将演出实践中的经验教训反过来再推进理论的再研究与创造；另一方面，把作为艺术实践的演出与观众的需要密切结合，使平剧更完善的为新民主主义服务。

整风后，延安出现了群众性的秧歌运动，许多文化工作者从秧歌的改革中得到很大启发，像秧歌这样的旧艺术形式，到了

革命者手里，可以变成崭新的革命艺术，其他旧艺术形式为什么不可以这样做呢？当时平剧院和民众剧团在这方面进行了尝试。不久，发动了一次现代剧创作运动，产生了不少新剧本。最受欢迎的有索输的《难民曲》，张一然的《上天堂》。前者描写河南灾民逃到边区，得到救济照顾的故事，暴露了国统区的黑暗和人民的痛苦。音乐方面，伴奏用京剧乐器，唱腔根据剧情的需要，采用了二簧原板，摇板、散板、哨呐腔、高拨子及昆曲（经过改编）等。后者写一个国统区的老大娘到边区探亲时，对幸福生活的感受，歌颂了党的领导和边区的自由幸福。音乐方面，唱腔采用了京剧《探亲相骂》中所用的吹腔，评剧《老妈吊孝》中一些腔调以及"十三咳"等唱腔。两剧的音乐都有新的曲调，受到了欢迎。演出上也比《松花江》时期大大提高了一步，唱念做打根据人物的身份和感情进行了一些改革和创造，内容和形式大体上和谐，效果很好。但个别唱腔还有不够协调和之处，由于这些剧目受秧歌与话剧等方面的影响较大，对原来京剧艺术的优良传统保留较少，所以没能做到在传统艺术的基础上发展造成喧宾夺主代替了京剧艺术的风格与特点。与此同时，为了使西北人民更容易接受，也演出了一些用方言道白，用地方民歌曲调演唱，用京剧乐器伴奏的新戏曲。最受欢迎的有讽刺教育二流子的《张学娃过年》，描写反对本争的《回头是岸》和歌颂子弟兵的《边区自卫军》。

研究院经常到各地为群众巡回演出。他们每天行军，每天演出，休息时间也要排戏，学戏。他们与群众同吃同住，严守三大纪律八项注意。创作人员一面参加演出工作，一面随时访问，搜集材料，进行创作，记录民歌曲调，与民间艺人交换经验等。通过演出，他们既提高了艺术质量，又提高了思想水平

② 《逼上梁山》《三打祝家庄》《血泪仇》的

演出与成就。

甲：《逼上梁山》

此剧是一九四三年秋冬之间，中央党校同志们在业余演出的。演出中，受到校内外观众一致的欢迎，收到良好的效果。

剧本的执笔人杨绍萱同志选择了"水浒传"中林冲的故事为题材，通过北宋末年官逼民反，不得不反，大批英雄豪杰投奔梁山的史实来讲古比今，教育群众，争取敌伪区的军民弃暗投明，参加革命。导演是齐燕铭同志。十一月在党校礼堂试演一次，以后又进行修改，十二月正式演出，以后又抽出人修改。《逼上梁山》是在边写边排边听边改中创作成功的。它是编剧、导演、演员、观众和领导同志的集体创作。

《逼上梁山》的成就主要表现在两方面：一是正确的反映了历史面目，把过去为封建服务的旧京剧艺术变成了为革命服务的武器，使人民群众在舞台上翻了身，做了主人翁，一是在戏曲形式上从舞台形象、语言、表现、音乐、唱腔、灯光布景等各方面都进行了成功的革新，做到了革命的内容和尽可能完美的艺术形式的统一。在音乐方面，导演也尽量发挥音乐工作者的经验，给唱念方面增加了新的因素，加强了声音表情的感染力。剧中音乐虽不是创作的但根据剧情和人物进行了新的安排起了一定的作用。在唱腔方面曾采取了保腔的方法，选择京剧固有唱腔中最有表现力的旋律，结合唱词来加以发挥，同时还运用了昆曲的曲牌，更好的抒发了剧中人物的内心情绪，弥补了皮黄音乐的不足。

《逼上梁山》还有缺点，它在艺术上还比较粗糙、结构尚不够严，有的人物尚不够生动，有些群众的语言还缺乏生命力等，音乐上，改革也还是不够完善的。

毛主席看了演出以后，曾给编导写了一封亲笔信，信中写道："看了你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢，历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上），人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很多的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端，将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！"

《逼上梁山》是戏曲改革工作中的一个范例，它在思想上和艺术上，为后来的戏曲改革工作奠定了良好的基础，它说明旧戏曲完全可以改革成为服务于革命的新戏曲。《逼上梁山》的成功，充分说明了党对戏曲艺术的正确领导，也说明了整风和文艺座谈会的正确文艺方针的重大作用。

乙、《三打祝家庄》

《三打祝家庄》的创作，是在毛主席的倡议和指示下进行的。在平剧研究院成立不久，主席就提出要把"水浒"传中的三打祝家庄编成剧本上演。一九四四年五月，刘芝明、齐燕铭同志，直接掌握该剧的编写工作，由任桂林、魏晨旭、李纶三同志执笔。

此剧着重反映起义农民在武装夺取城市时的策略斗争，用以配合对广大干部的策略教育，提高策略水平。

经过七个月的编写工作，作了多方面的调查研究，召集了多次有丰富战斗经验的干部座谈会，它的创作总结吸取了《逼上梁山》的经验。于一九四五年新年正式演出。同年中共演出

70余场，不少机关学校中以都把它当斗争课来上。

《三打祝家庄》在内容上，比較完整而有系統的表現了农民战争中的策略思想——依靠群众、調查研究、利用矛盾、爭取多數、孤立敌人、里应外合，使历史剧与当前的政治斗爭紧々结合起来，并完全适合当前政治斗争的需要。此外，为了适合内容的需要而创造了新角色，个别地方创作了新唱腔，并增加了齐唱来表現英雄形象，这剧在《逼上梁山》的基础上又有提高。

毛主席在給作者的信中認为：“继《逼上梁山》之后此剧创造成功，巩固了平剧革命的道路”。

丙、《血淚仇》

陕北民众剧团馬健翎创作，一九四三年演出。

故事描述国統区农民王仁厚一家的悲惨遭遇。儿子东才被捉去当兵，儿媳被国民党匪军逼奸杀死，他領着幼女，小孫投到边区，后来东才又被威逼到解放区放毒破坏，看見了父亲。經过教育，他同党杀了匪軍官，检举了在边区的特务，自己悔悟了前非，全家得到团聚。

此戏沉痛的控訴了蒋政权的黑暗統治，热情的歌頌了解放区的光明幸福，揭露了国民党消极抗日，积极反共的罪行，反映了国統区人民在匪軍压迫下的悲惨的生活，表現了共产党領导人民坚决抗日，解放区軍民团结，自由民主的幸福生活。

音乐上成功的采用了秦腔的曲调，与剧情的配合十分融洽，曾博得好評。

③.各个边区戏曲事业的蓬勃发展

整风后，广大戏曲工作者与群众密切的结合着，群众喜戏

曲运动普遍开展，此外，北京、冀中等地几乎村村有剧团。一九四五年在胶东就有一万以上的剧团，华北有的剧团一年演出几十次，有的剧团则流动到五个县四十多个村庄作巡回演出。

戏曲创作紧切配合当前的政治斗争和中心任务，充分发挥了戏曲的战斗作用和教育意义。这是此后戏曲活动的一个突出的特点，东北大众剧团配合反扫荡演出过《逃去战》，配合拥军优属参军抗战演的过《小放牛》《劳军》《劝夫参军》，配合解放军演过《伪军反正》《知过要改过》配合大生产演出过《兄弟团结》《劳动模范》等。

戏曲形式多样化，注意採取为群众喜闻乐见的艺术形式，这是整风后的一大进步，各地都比较广泛的重视了地方戏曲。这时期已被採用的有：西北的秦腔、眉鄠、在华北有河北梆子、皮簧、在苏北有淮剧、扬剧等。此外，随着表现新生活，反映现实的剧目的增多，在戏曲音乐上也有了新的发展，由于音乐工作者的参加戏改工作，音乐上的改革增多了有了一定的成绩，他们除把原戏曲音乐加以若干处理外，为了剧情的需要还创作个别的乐曲。这些都是整风后在戏曲音乐上出现的新情况。

第五节

革命音乐家：

麦新（1915～1947）

张寒晖（1902－1946）

抗战胜利后不久，正当国民党反动派发动反人民的内战，解放区人民奋起自卫，保卫胜利果实，为祖国的独立、和平、民主事业进行斗争，需要更多雄壮的战斗歌声的时候，忠实于人民革命事业并受广大人民爱戴的我国革命音乐家张寒晖和麦新两同志都相继地离开了我们，这怎能不使人感到不可抑制地悲痛和万分的惋惜啊！这怎能不是我国音乐战线上及音乐事业上的一个损失啊！

——麦 新——

麦新同志是上海人，家境贫寒。1929年因家贫无法继续读书，只受二年中学教育即失学。同年入上海美亚公司任职员。此后，至1937年的八年中，又考入很多补习学校，学习国文和英文。1934年以后，在上海从事救亡歌咏活动及职工运动。1935年至1937年，参加"上海职业界救国会"任小组长，兼"民众歌咏会"干事会主席，业余合唱队常委，並开始创作歌词及歌曲，积极投入救亡运动。1937年9月加入中国共产党。抗战爆发后，组织战地服务团赴各战地从事抗战宣传工作，开展歌咏活动及民众组织工作。1938年至1940年曾先后在部队中任连指导员、政治队々长等职，进行抗日宣传工作及革命活动。因被国民党反动派发觉，于1940年秋天来延安。

麦新同志来延安后，任鲁艺音工团研究科付科长，除从事

歌曲创作外，还担任党务工作．四二年任学委，参加鲁艺整风的领导工作．来延后曾两次被选为模范工作者．

一九四五年日寇投降后，随军参加解放东北战争．先在阜新地委工作，后任开鲁县委委员、宣传部长及组织部长等职。同时，还从事群众歌曲的创作活动。

一九四七年六月六日，麦新同志去五区传达县委决议布置工作，行至途中突然遇匪，与九十余名逃窜中的匪军发生战斗麦新同志偕两位通讯员坚决抗击，毫不畏惧，表现了共产党员的高尚气节．战斗约两小时，终因众寡悬殊，不幸，身中四弹壮烈牺牲．

麦新同志的一生是战斗的一生．他把自己的一切，甚至自己的生命，都献给了人民解放斗争的伟大事业．

麦新同志不仅是新音乐运动的组织者之一和从事群众歌曲创作的优秀革命音乐家及歌词作者，而且是一位具有坚强的政治活动能力和出色的组织才能的无产阶级革命战士。

一九三四年，麦新同志还是一位不到二十岁的年青人，那时，日本帝国主义已经侵占了我国东北三省和华北的广大土地，而国民党反动派不仅采取了媚外的不抵抗主义，反而对要求抗日的广大人民进行残酷的压迫，当时的上海是矛盾最尖锐的城市．麦新同志生活在这样一种社会环境中，在中国共产党的影响及领导下，他在上海积极的参加了革命工作，并加入了救亡运动的行列。起初，他为工人们上夜课、教唱歌，到处奔走组织歌咏团体培养歌咏骨干．在与反动当局进行斗争的时候，他不惧军警的迫害，勇敢地指挥着大家唱歌。麦新同志就这样开始了他的革命音乐活动．不久，他就成为救亡歌咏运动的领导人之一，和吕骥、冼星海、张曙、孙慎、孟波等同志一起进行着艰苦的工作．在一九三六到一九三八年间，麦新同志还与孟

波同志合作编辑抗战歌曲集——《大众歌声》，它的影响很大，对推广救亡歌曲方面起了很大作用。

麦新同志没有进过音乐学校，但他能在工作之余，努力自修，慢々地使自己掌握了音乐的技术知识。他不仅有着和全国人民一起呼吸，坚决要求抵抗日本帝国主义的侵略、要求国内的真正民主的爱国主义思想，同时还有着同情和关心各国人民反对压迫，反对侵略而进行的斗争的国际主义思想。麦新同志就是在这样的情况下开始进行创作歌词和歌曲的。他以自己的创作活动，向反动派展开了不屈不挠的斗争，他的创作生活显示了他的优秀的创作才能和坚强的革命意志。

为神圣的民族解放而进行斗争，是麦新创作的中心主题思想。麦新同志十分注意选择题材的广泛性。在他的作品中，不仅有反映工人、下层劳苦群众和农民的歌曲，而且也有为儿童、妇女和士兵的歌曲。他的作品，从各个方面反映了当时的人民革命斗争和广泛地揭示了苦难群众的现实生活。

麦新同志的创作生活，是从歌词创作开始的，但也可以说是与歌曲创作同时开始的。因为，在一九三六年九月，他写了《九一八纪念歌》（星海作曲）的歌词，这是他的第一首歌词创作。不久，于同年十月，他就写了他的第一首歌曲《向前冲》（儿童歌曲），歌词也是他自己写的。

麦新同志的歌词创作，语言简练，思想明确。著名的救亡歌曲《牺牲已到最后关头》（孟波曲）和《保卫玛德里》（吕骥曲）就是他早期创作的优秀歌词。前者是针对国民党反动派的不抵抗主义而写的，歌词道出了全国人民坚决抗战的决心。后者一开始就写着"举起爆烈的手榴弹，对准杀人放火的弗朗哥！"表现了他对西班牙反动统治者强烈的憎恨。这两首歌词，说明了麦新同志的革命的爱国主义思想和无产阶级的国际

主义思想交织在一起而形成的在他进行创作时的不可抗拒的巨大力量。

在这一年，他还和星海同志合作写了几首妇女歌曲和儿童歌曲的歌词。接着，他在写了不少歌曲的同时，又写了很多歌曲。
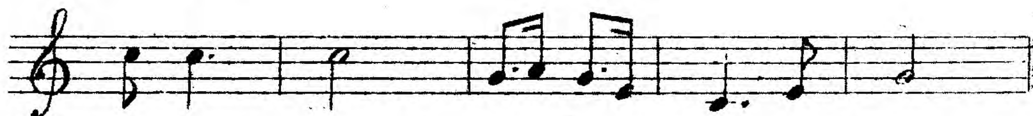
在他的歌曲创作中，特别应当指出的还是他的具有战斗性的救亡歌曲和优秀的儿童歌曲。
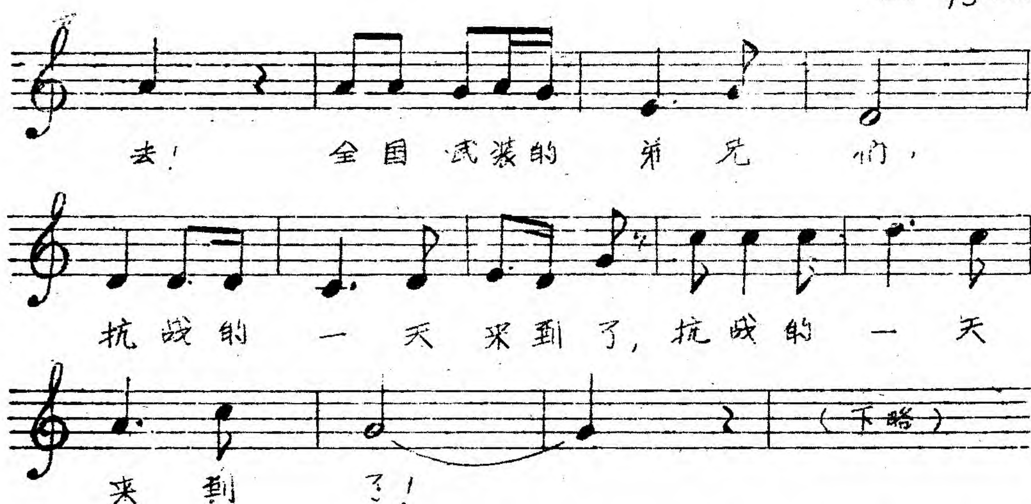
他在作品中，用极大的激情表现了全国人民奋起抗战的坚决意志，塑造了中华儿女顽强抗战英勇姿态。他的歌曲充满了战斗性，有着富于号召性的音调和勇往直前的音型。他的作品还有着大众的思想感情和民族化的艺术形式。它们受到全国人民的普遍欢迎。他在一九三七年七月写词并作曲的《大刀进行曲》就是抗战开始后的杰出的救亡歌曲作品之一。这首歌很快的传遍全国，成为鼓舞人民万众一心抵抗侵略的战斗号角。

最初，他在手稿上写着〝献给廿九军大刀队〞的字样，歌词的第二句是〝廿九军的弟兄们，抗战的一天来到了〞。不久，在《大众歌声》（第二集）上发表时，又改为《炸弹进行曲》，除将歌词中〝大刀〞改为〝炸弹〞外，其他地方也稍有改动。但后来流行开来在全国普遍唱的还是《大刀进行曲》，这时作者已将歌词中〝廿九军〞改为〝全国武装〞和〝中国军队勇敢前进〞了。

稍快、英勇地

大刀进行曲





这首歌曲，是一幅壮烈场面的图画的缩写，是号召战斗走向胜利的号角之音。从第一句的歌词和战斗式的音调与节奏里，就使人想像到勇敢的中国人民在战场上用大刀向敌人展开英勇的搏斗和勇猛的冲杀，在一片嘶杀声中，敌人的头颅落在了大刀下面，侵略者得到了应得的可耻下场。歌曲的词曲结合，可以说作到了天衣无缝的地步。抗日部队的战士们，常々唱着这首歌曲冲锋，它直接鼓舞了战士们的战斗情绪。麦新同志的有着英雄气概和必胜信心的这首歌曲，谁能不为之所激动？这样振奋人心的优秀歌曲怎能不受我国人民的欢迎？怎能不使敌人胆战心寒？

麦新同志的歌曲创作的另一个主要方面，就是他的儿童歌曲。

麦新同志热爱儿童，他写了不少优秀的儿童歌曲，在他整个的十一年的创作生活中，他都十分注意儿童歌曲的创作。早在一九三六年他开始创作不久，就写了星海同志作曲的儿童歌曲《只怕不抵抗》的歌词：
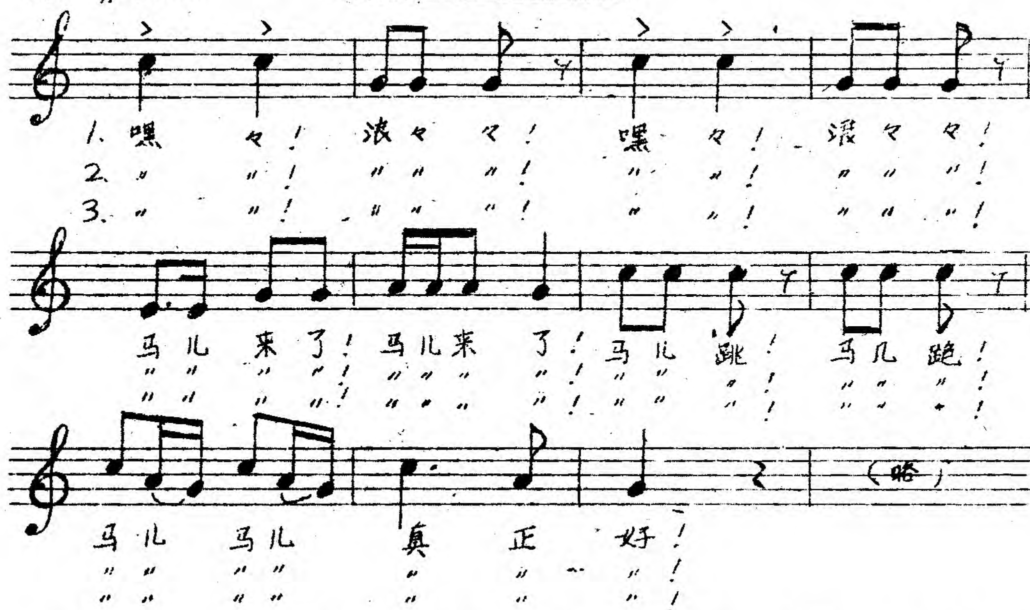
吹起小喇叭，　　达底达底达！

打起小铜鼓，　　得弄得弄冬！

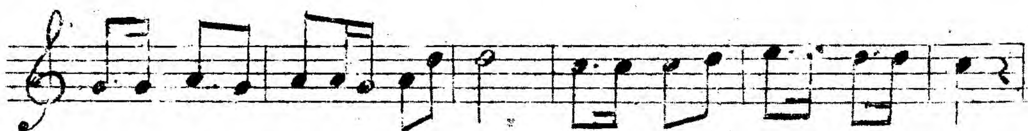
手握小刀枪，　　冲锋到战场！
一刀斩汉奸，　　一刀打东洋！
不怕年纪小，　　只怕不抵抗，
——————　　———————

歌词说出了当时儿童们的抵抗日本帝国主义侵略的要求，所以他们都很喜欢唱这首歌。

同年十一月，麦新自己作词并谱曲的另一首儿童歌曲《马儿真正好》，也是当时儿童们喜欢唱的一首歌曲。这首歌曲是仿照民间童谣"小々马儿郎"的形式写的，乐句简单整齐，曲调跳跃活泼，音域不广，节奏鲜明，简易、有力十分适合儿童歌唱，恰当地表现了儿童们的生活和心情，有如骑着可爱的战马奔跑在辽阔的战场上拼着生命勇敢杀敌一样：



全曲基本上可以分成两个段落，两段曲调反复歌唱三遍，最后，仍用开始的一段曲调作为结束。两个段落用了两种不同的音型和节奏，在



这个段落中，歌词特别表达了儿童们抗敌的心愿，曲调也更显得坚定有力，附点音符的节奏型十分形象的刻画了战马飞奔向前的杀敌场面。
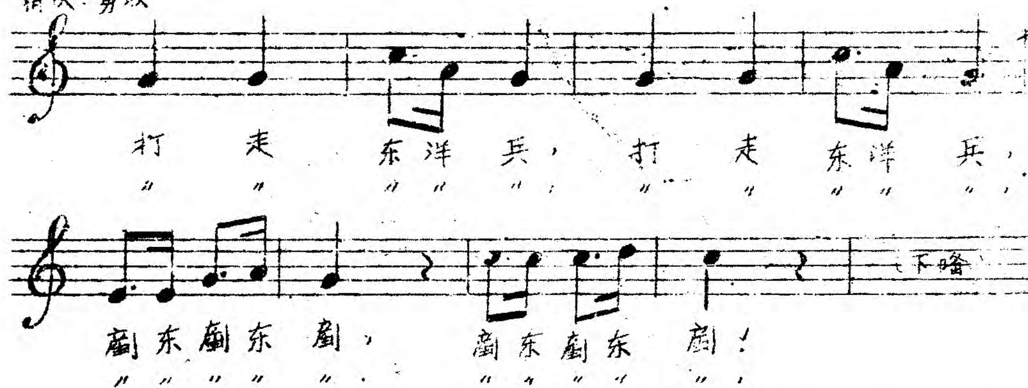
麦新同志能够创作出这样优秀的儿童歌曲，是经过一番努力学习和刻苦钻研的。为了开展儿童歌唱，使儿童懂得抗战道理並使自己能创作更好的儿童歌曲起见，他除组织农民、职工学生的歌咏团之外，还到处组织儿童歌咏团，教他们唱歌，教他们读书，培养儿童们的爱国抗敌思想和对音乐歌曲的兴趣。同时，他自己通过工作，对儿童也有了更深的了解，这对他的创作是有很大帮助的。他分析了儿童的心理，找到了适合儿童歌唱的曲调，他的音型和曲调都有着儿童歌曲的特点——活泼跳跃，简单、整齐，曲调也没有什么复杂的变化，他的很多儿童歌曲都是段落明显，曲调常々反复，仅在最后一小节才在旋律上有简单的变动。因此，能够好记易唱。他在节奏的选择上和运用音域上也是很成功的，比如，下面这些歌曲，都是有着上述的一些特点的：

一九三六年十月，他在上海写的《向前冲》：
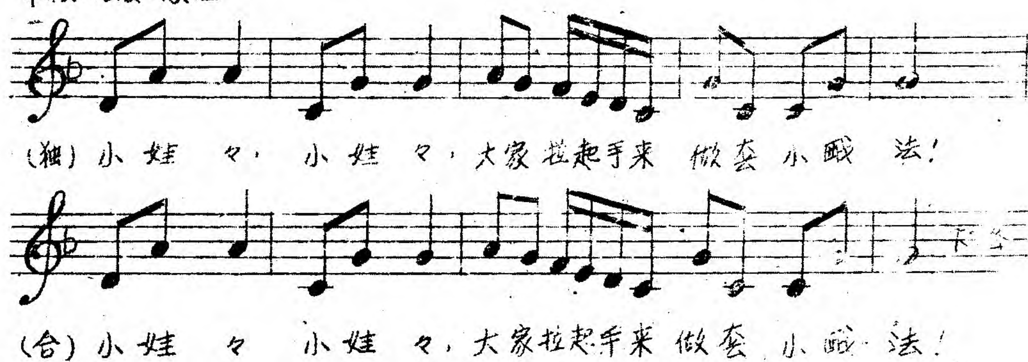
快、乾脆
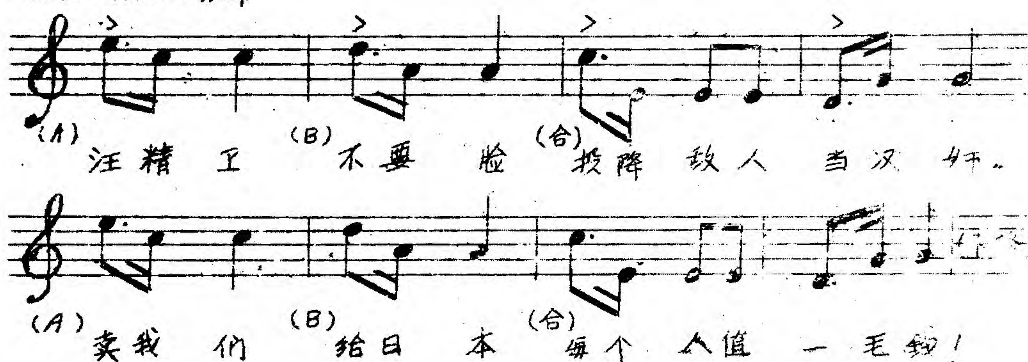


同年十一月写的《剿东剿东剿》：
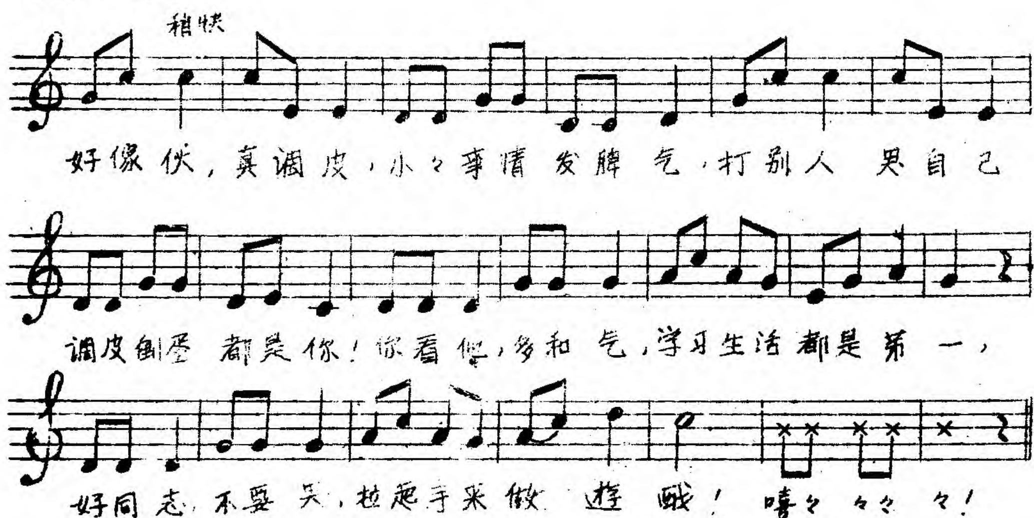


一九四一年二月，为电影《上海屋檐下》写的插曲，儿童游戏歌《勇敢的小娃々》（施谊词）：



一九四〇年在四川广元写的《儿童讨汪歌》（孙昌词）



来延安之后，于一九四一年三月写的《好同志不要哭》（朱堂词）：



另外，如一九四0年九月写的《儿童节》（高峰词）和一九四一年三月写的《保育院々歌》（马可词）等，也都是很有特点的，这全不再一一例举了。

从一九三六年到一九四七年，麦新同志共创作歌曲三十多首，歌词三十多首，作品数目虽然不算多，但它们对宣传抗日，激发和鼓舞人民的抗战热情、组织人民的抗战力量的作用及实际意义和对革命音乐事业的卓越贡献，都是无法估计的，也不是歌曲数目所能计算的。

麦新同志的作品，丰满了我国近代音乐文化的宝库，对我国革命音乐事业的发展，有着很大的供献。

麦新同志的作品，所以能为全国人民热爱，广泛流传，正是因为他继承了聂耳的创作道路，坚持了〝艺术为革命服务、为工农兵服务〞的正确方向。

麦新同志对聂耳的作品，有着深刻的理解和精湛的研究。他反对机械的模仿式教条主义地〝学习〞聂耳。他主张把〝贯穿在聂耳全部创作中的两个重要的特点——社会主义现实主义

的创作方法和民族化大众化的创作方向”（麦新语）运用到作曲家自己的创作中去。通过对麦新同志的作品的分析，我们不难看出，麦新同志是作到了这一点的。另外，他对聂耳歌曲的其他特征，如关于节奏的运用、节奏特点，关于曲调的特点、音域、曲调的进行、长短音的使用、结束法、调式，关于词曲的结合，关于歌曲形式等方面也都有着细致的分析。聂耳的创作，对麦新同志的作品，是有着十分重要的意义和影响的。

为了捍卫坚持聂耳的创作道路和“艺术为革命服务、为工农兵服务”的正确方向，他还写了一些满有战斗性的理论文章。他在《音乐的本质是为战争或反战争》一文中，有力地阐述了“音乐的本质倒底是为了什么？”（麦新语）。他在文章的最后指出，“离开了生活和斗争就没有音乐”。是的，我们的革命音乐事业不正是在生活和斗争中发展壮大起来的吗?!麦新同志的这些评论，对当时的音乐活动是起了一定的作用和影响的。

麦新同志为人爽朗、诚恳，并具有不畏艰苦勇于克服困难的伟大的革命精神。他要求自己十分严格，学习努力、生活刻苦，作风朴实，密切联系群众，处处为群众利益着想，深受群众爱戴。不幸，年仅三十二岁，他就壮烈牺牲了。

想起麦新同志，怎能不令人万分痛心和惋惜呵！

——张寒晖——

张寒晖同志是优秀的群众歌曲作曲家，词作家，戏剧艺术家，群众文娱活动组织者，无产阶级坚强革命战士。

一九〇二年五月五日，张寒晖同志生于河北省定县西建阳村。父亲张国宾是清末的革新知识份子，终身从小学教员为业。母早丧。七岁，寒晖同志在本村入小学，九岁，到翟庄读高级小学。寒晖同志兄弟五人，他是第二个。在兄弟几个中，寒晖同志最聪明，最为父亲所钟爱。他从小就喜欢音乐，从父亲那里学会了拉胡琴，弹琵琶三弦等。(到了夏天，晚上在院子里乘凉的时候，他常々拿起三弦边唱边弹奏，村里的左邻右舍都喜欢来听)。寒晖同志对人非常和蔼，村里的人都喜欢他，夸赞他最懂事，常说："寒晖说话最能说到人心里"。寒晖同志家贫，身体很弱，但从小就受了父亲的革新思想的影响。

一九一九年入保定高师附中。五四思潮对他有很大影响，新文化运动对他也有很大启发。这时，他曾写过白话诗、剧。

中学毕业，考入北平私立电气工业学校，因贫穷，营养不好，身体支持不了，未能读至毕业便考入北平邮政总局当邮务生。

一九二二年下半年，考入管衣食住还发零用钱的北平人艺剧专。他是校里表演技术上的优等生。

一年后，学校解散。他生活靠同学帮助。二四年下半年，回家帮助哥々务农，与本村农民关系甚好，学得了许多农村实际知识。二五年到大王耨村高小教书。下半年，北平国立艺专设戏剧系，他又赴平，考入艺专。生活常々靠在报上写文章和同学的帮助来维持，常是吃这顿没有那顿。但他并不气馁。同年(一九二五)十月初，参加了共产主义青年团，不

入转党。在这以前，他凭个人血气，反抗旧社会，入党以后，他坚信劳动人民一定能翻身，他斗争的勇气加倍提高了。最初，他担任艺专工人俱乐部工作，后又领导北平青年俱乐部，组织五々剧社，云五々剧刊，发表过剧作《他们的爱情》。在"三一八"及北平当时各种示威游行中，他都积极的参加了。

"三一八"后，他被宪警几次搜捕未获。但因他亲手拟定的青年俱乐部计划书被抄，连他名字，公布报端，他只得暂时回家务农，给农民讲革命的道理。二八年夏，再赴平入艺专。

这时，他一方面钻研马列主义，一方面反对艺术至上主义，反对超阶级的艺术观。他认为艺术是革命的一种工具，他十分强调艺术的阶级性，并主张戏剧地方化，用方言演出本地生活。二九年毕业，因学业优良，留校任戏剧系助教。不过一年，又为了他在同学中常々宣传他的主张而遭到去职。去职后回本县帮助民教馆搜集研究秧歌民谣等。三〇年再去北平，加入左联，帮助组织剧社。

接着，大名第七师范聘他作教员，也站立不住。下半年回本县职业学校教书。在本县他通过职业学校和民教馆教育穷苦青年，学生、小学教员，发展左联，这又使他站立不住了。应同学邀，於三一年春到西安任职民教馆。在西安组织流动图书文库，各种展览会，并把地方化的话剧第一次演出在陕西人民面前。闹的活跃。戏剧地方化，大众化的观点更明确了。他已经很会针对当时当地的情况，群众需要，政治目标，去做各种工作了。这正如他对写作方面说过的："按需要创作，这是最好的办法，我有许多剧本，都是为了工作中的某种政治目的才写的；没这工作，没这要求，我便没有这写作"。一年半，终于被反动分子赶掉，带病回家。三三年赴平教会工作。

三四年夏，本县若干进步的农民、学生，因为他的奔走活

跃起来了．他组织了家乡的农民运动．风雨的深夜，他也常去到乡远村贫农的家里，组织抗日救国会，研究各种通俗读物，出版通俗小册子，组织农民演话剧．当时还写了一些小说和剧本，都因暴露统治阶级的丑恶太厉害无法发表．

三五年九月，他又应邀去西安二中教书．从此他便在西北生了根．先后在东北军政部作游艺股长，并主持一二一二剧团．在二中，黎明补习学校，民兴中学，东北竞存中学教书．邀集进步人士编辑出版《老百姓报》，报上用语的地方性，内容的亲切，得到西北人非常的赞赏．《老百姓报》流行在陕西各县，河南一部及晋西南，为西北最早的群众的最好的报纸，很多地方都有它的读者会，义务通讯员．

寒群同志没有专门学过音乐，但他为了开展群众歌咏运动，动员群众抗日救国，从三七年起，他写了很多群众歌曲．为了伟大的理想，为了革命事业，他经常废寝忘食，有时一天只吃一顿饭，整夜不眠．他热忱的爱他所在的地方和周围的群众，在教书之余，他帮居民改进造纸业，寻找了代用品，使得大批纸坊工人和东家得了利益．老百姓爱他，学生也很爱他．竞存中学的学生，都把他当老妈々看．这期间他虽遭到反动派的包围，阻碍，但因他善于从容自在的在各种环境下生活，善于和各种人往来，所以他能坚持工作．他曾不断地深入工厂、农村、宣传革命道理并动员工人，农民起来抗日，很多在他的影响下，走上了抗日前线．正是因为这样，才引起了国民党反动派的惊慌，西安的蒋胡匪特们，残酷地迫害抗日救亡的爱国志士，寒群同志也被列入将要逮捕的黑名单中，他的宿舍被搜查，行动受到了监视．四一年八月，寒群同志存身不住，被迫离开西安，奉命撤进边区．

一进边区，寒群同志便十分注意边区当前的工作需要．看

到边区被封锁，经济很困难，他首先就作过经济工作，看到医药困难，他就抽闲上山采药，並教人识字，了解用途。

四二年五月到延安，担任边区文协秘书长。后在文协戏剧委员会工作。曾几次下乡，帮助地方剧团和民间文艺工作。除日常工作外，还写出了大小不同类型的曲子戏秧歌戏，如《争取俘虏》《从心里看人》《太平车》等々。

寒晖同志从一九二五年参加革起，到四一年离开西安，十六年都在国统区极端恶劣的环境里坚持工作，他熬尽了无数心血！受到多少伤害啊！由于长年劳累身体虚弱积累成病，由重感冒转为肺水肿，在边区缺少医药的情况下，不幸，于一九四六年三月十一日夜十一时与世长辞了。葬于延安边区文协山顶上，享年仅四十四岁。

寒晖同志自一九三七年开始从事歌曲创作活动。他是一个热爱祖国热爱人民的优秀的革命艺术家。在抗战期间，为了激发全国人民的抗日情绪，争取胜利，他曾写了五十首左右的群众歌曲。他的这些歌曲作品，紧々地结合着现实斗争的当前任务与千万人民的要求，和人民同悲痛共愤慨，同怒吼共战斗的。每一首都洋溢着爱国主义思想，他的心和人民的心一起跳动着。

〝九一八〞之后，很多东北学生流亡到关内，寒晖同志也和东北学生一样离开了河北的家乡，过着流亡的生活，他想念着可爱的家乡。这时，国民党反动派采取了媚外的不抵抗主义，不仅东北四省沦于日本侵略者蹂躏之下，而且华北大片地区也被侵佔。〝双十二〞前后，东北军和流亡同胞普遍要求打回老家去，全国人民抗日情绪达到了一个高潮。芦沟桥一声炮响，全国人民立即投入抗战的浪潮中。这时，寒晖同志为了动员人们抗日，写了一个街头剧，剧里的第一个插曲就是《松花江上》

（流亡三部曲的第一部）。他决定自己谱曲。当时他对作曲知识懂的很少，但，他有真挚而丰富的感情和优秀的创作才能。一天，他在进行创作，且构思边唱，别人替他记谱，当他唱到“从那个悲惨的时候”时竟然泪夺眶而下，下面的每字每音简直是在流着悲痛的泪水中创作出来的，唱到“爹娘啊”的时候，他竟哽咽得唱不下去了。《松花江上》就是这样产生的。可以说，《松花江上》不是用笔墨写作的，而是用血泪创作出来的。

《松花江上》是一首极为成功的杰作。悲痛的旋律是从作曲家的感情深处流泄出来的，它是中国人民的苦痛的哀诉，它是中国人民的要求夺回自己可爱的家乡的心声。寒辉同志在这首歌曲里，用了很多下行音型的哭泣的音调：
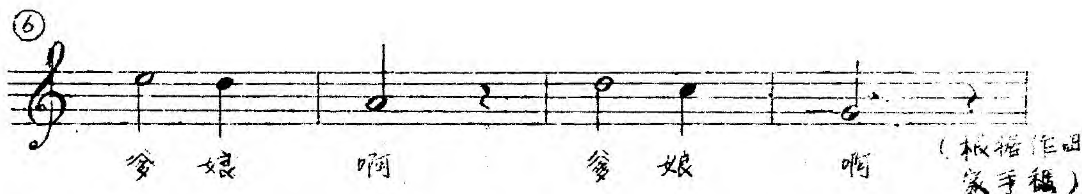
①
在 东 北 松 花 江 上

②
满 山 遍 野 的 大 豆 高 粱

③
我 的 同 胞

④
衰 老 的 爹 娘

⑤
九 一 八 九 一 八 从 那 个 悲 惨 的 时 候

⑥


这是人民在哭泣啊！在这些音调里，蕴藏着多少悲惨景象和痛心事件啊！蕴藏着多少热爱祖国向往和平幸福生活的感情和复仇的思想愿望啊！另外，很多乐句开头的上行音型的旋律进行，更表达了内心的不可抑制的激动和扑不灭的复仇的火焰。作曲家在这里还很好的使用了很多长音，这些长音有着十分丰富的思想感情，有着诉说不尽的心情和悲愤。《松花江上》是那样的激动人心，人们一唱起这支歌，就会不由得要流泪，要报仇，去夺回"我那可爱的故乡"。这首歌，不是失望的消极的伤感，而是全国人民的一定要收复被敌人践踏了的可爱的家乡的强烈的意念和积极力量。它虽不是直接表达打回老家去的战斗情绪，但它都表达了当时人民想念被日寇侵占了的家乡的心情，激发了人们的战斗情绪。因此，这首歌能很快的响彻全国。

不久，他又写了《去当兵》（1937）、《游击乐》（1938）、《干吗要悲伤》（1938）等优秀歌曲，十分有力的鼓舞着人民去和敌人斗争。
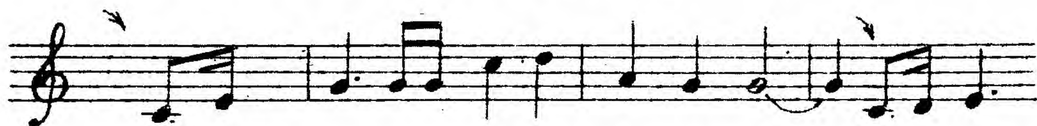
《去当兵》曾广泛的流行在黄河两岸的城市与乡村，成为妇孺皆知的一首歌曲，很多抗日部队的战士们，一边行军一边歌唱，可以说成了抗日部队的军歌了。歌词宣传了"不抗战必亡，抗战必胜"的道理，受到广大人民的欢迎。

《游击乐》，这是一首充满革命乐观主义，具有胜利信心的进行曲风的优秀歌曲。曲调健壮有力、活泼热情，深刻地描绘出革命人民的勇敢机智的战斗姿态和战胜敌人后的欢乐情景。大々的鼓舞了活动於敌后的游击队员的战斗情绪，受到人民的

极大欢迎．

《干吗要悲伤》（又名《回答松花江上》）是针对某些人的过于悲伤的情绪而创作的．"九一八"以来，凶恶的敌人残杀了我无数同胞，多少人家破人亡流离失所，多少无辜的人民遭到敌人的蹂躏和迫害！他们忍受着莫大的苦痛，希望早日赶走豺狼一般的敌人．但，国民党反动派却采取了罪恶的"先安内后攘外"的政策，对敌人处々退让，敌人则更得寸进尺的进占我国广大土地，在这种情况下，有些人产生了悲伤的情绪和萦回的愁思，这时，冼星海同志即写了《干吗要悲伤》，用雄壮有力的歌声告诉人们："啼哭悲伤有甚么用处，团结牺牲在流血的斗争中，才能求得解放！"这个响亮的号召激动着千百万人民奋起杀敌，动员了人民的抗战力量．

由于作者企图进一步动员人民抗日，避免某些人在唱过《松花江上》之后，而产生过于悲伤的思想情绪，遂把这首歌曲又标题为《回答松花江上》．因此，作曲家在这首曲调的开头，采用了《松花江上》的开头的音调：



这就使得人们在唱《松花江上》时，不由得想起《干吗要悲伤》，在唱《干吗要悲伤》时，又不由得想起《松花江上》，使人们在悲痛中产生力量，在顽强的斗争中又不忘记同胞们的悲惨的遭遇，从而更给人以无比的奋慨情绪去勇敢杀敌。这种手法，说明了冼星海同志有着深刻地创作思想和优秀的创作才能．

流行在解放区的《军民大生产》，是在解放区军民为反对敌人封锁，克服困难，在毛主席的"组织起来，自己动手，丰

衣足食"的号召下进行大规模生产自给运动时所写的．歌曲表现了解放区军民高度的生产热情和愉快的劳动生活，表现了生产战斗、克服困难的人民军队的优秀品质．

从以上列举的几首歌子中，我们可以明显地看出，他的每一首歌曲都表现了现实生活中的斗争任务．还可以看出，艺术为政治服务、为革命服务在寒晖同志的思想上是十分明确的，因而才使他写出了那样激动人心的具有坚强战斗力的歌曲．这是他的作品的第一个特点．

从寒晖同志的作品里，我们还可以十分明显的看出，他始终是坚持着艺术为工农兵服务的方向，这是他的作品的第二个特点．

寒晖同志热爱群众，经常接近群众．他深知在旧社会黑暗统治的年代里，工农群众是怎样过着牛马不如的生活，怎样受着重々压迫，只有起来革命进行斗争团结抗日才有解放．在解放区，与国统区根本不同，工农群众翻了身，建设着民主自由的新生活，但国民党反动派和日本帝国主义都不让他们过好日子，也只有斗争，抗日才有好日子过．因此，他能深刻的了解群众的要求，从群众利益出发，用自己的艺术创造来为工农兵群众服务．早在一九四一年八月他来边区以前，在家乡和西安凤翔等地的时候，他就已经这样做了．那时，西安正是国民党反动派进行黑暗统制和残酷迫害人民的年代．无辜的人民和进步人士过着没有自由没有民主的生活．就在这种情况下，寒晖同志还是不断地为工人、农民、士兵、学生编写歌曲，用艺术作品来教育群众．如一九三八年九月为工人写的带有杀敌内容的劳动歌曲《夯歌》、一九四〇年三月为凤翔县纸坊街造纸工人写的《造纸工人歌》、一九四〇年十月为西安某染布工厂工人写的《染布工人歌》、一九三九年元月为农民写的《莊稼民抗

战三部曲》（完成两部）、一九三九年九月为凤翔专区保安队写的《九区保安队抗战歌》，一九三八年八月为中条山抗日游击队写的《游击乐》、一九三九年写东北竞存中学在凤翔县一个古庙里上课的情形的《学习学习再学习》（后来成为该校々歌），以及一九三九年七月为竞存中学全体师生用自己的双手，为自己建造宿舍课堂的动劳情形的《拉石头》等。到延安后，由于优越的环境条件，寒睥同志更努力从事这方面的创作。如前面介绍过的《军民大生产》就是一例。

总之，他总是根据人民群众的需要而进行创作，因此，他的歌曲能在广大工农兵群众及学生中流行。

他的作品的另外一个特点是在他的创作中，有着鲜明的民间色彩，大众化的风格和民族的艺术形式。寒睥同志十分重视民间音乐。他的作品中的音调、语言，有着非常明显的民间歌曲的影响。根据民歌进行改编、在民歌的基础上（包括利用和发展民歌中的音调）的这一方法，是他的主要的创作方法之一这一类的歌曲，在他的全部作品中佔有很大的比例。

《松花江上》就是依据上述方法进行创作的。他自己讲，当他生活在流亡的人群中，感受了广大中国人民因为东北沦亡和祖国濒危而发出的悲怨情绪，人们读起危亡的祖国时的语气，便想起他的故乡的妇女在失掉儿子和丈夫时在坟前旷野哭号的调子。他运用了这些妇女的哀歌，结合广大人民要求打回老家去的抗日心情，慢々地蕴养着创作的《松花江上》这首歌曲。他说："我把北方妇女在坟头上哭丈夫、哭儿子的那种哭声，变成《松花江上》的曲调了。当然，这要变一变才成----" 寒睥同志就是这样用"变一变"的方法，从实际的人们的心声出发，把这种心声编成歌曲来动员人们起来为祖国战斗！另外，我们从这首歌曲中，还可以听出来有着在北方各省

流行的民歌《小白菜》的音调。但，由于他的“变一变”的方法，已使得人们在《松花江上》里不容易找到在《小白菜》里的原来音调的面貌了。这种巧妙的融合，正表现了冼星海同志的正确的学习，运用民歌进行创作的方法与态度。

另外，根据他的“变一变”的方法创作出来的《拉石头》也是很好的作品。《拉石头》是运用了群众的劳动歌曲的音调和节奏写成的，曲调流畅有力、一气呵成，有着强烈的劳动的节奏，充分表现了学校师生建设校园的愉快劳动的心情和勇敢地克服物质困难的乐观主义精神。其他如《五更歌》等也是根据“变一变”的方法运用民歌的音调写出来的，这里就不一一介绍了。

冼星海同志重视民间歌曲，在创作方法上除了“变一变”的方法之外，他还很善于选择民歌里那些最美最容易表达时代情感而又容易普遍流行的曲调，利用它们填上新词。因此，他的大部分歌曲都是民歌填词的。

《去当兵》的曲调原是河北小调，他根据歌词内容的要求，选择了坚定有力、节奏性较强，并带有进行曲风的这首曲调，而没有采用河北民歌中那种具有平稳、委婉的一般特点的曲调用这种曲调填上新词，去动员人们抗日，怎能不叫广大群众喜欢唱呢！

《军民大生产》的曲调，是陇东民歌《推炒面》的曲调。他恰当地采用了《推炒面》这首民歌的形式，配上新词，来表现解放区军民的生产热情和劳动生活。曲调是那么健壮豪迈，节奏是那么有力充沛，配上新词是十分吻合的，充分地表现了劳动和战斗生活的情趣。

又如，竞存中学在凤翔县纸坊街时，那里的居民都以造纸为副业，家家有纸厂，工人们晚上搅纸汁。为了减轻疲劳和易
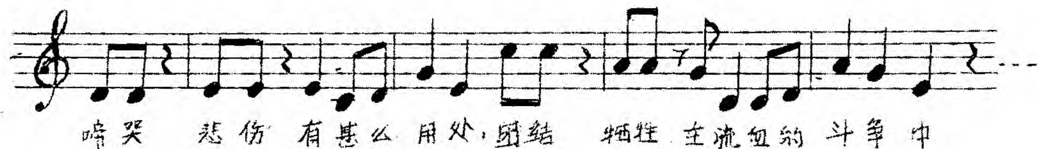
于记忆搅动的次数起见，劳动时便唱着《莲花落》的调子数着数。冀群同志把这首曲调听来，配上了描写他们造纸生活的词，再教给工人们唱．曲词是他们所熟习的，内容是描写他们造纸生活情景的，所以工人们很喜欢唱，大々地鼓舞了工人们的生产情绪．

通过以上几个例子，可以看云，他在学习民间音乐上是下过不少功夫的．他曾说：“学习民歌要善于吸取其优秀部分，扬弃其不好的部份，要能这样，只有「钻进去，顶云来」”。因此，他能够有选择的创造性的运用民歌小调，经过他填上新词后再传到群众中去，歌曲就有了新的生命．他的丰富的语言和民歌曲调结合得十分完美，群众唱起来非常亲切顺口。由于他注意了作品的民族风格和丰富的群众语言，因而他的作品能充沛的表现云当时人民群众的思想情感．
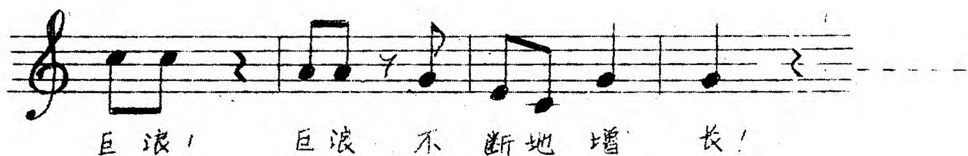
由于他十分注意到作品的大众化，所以，歌唱劳动的这一题材的歌曲，在他的作品中也佔有很重要的地位．

总之，创造性的学习和运用民歌的音调、群众的生动的语言和人民所喜闻乐见的形式，结合人民群众的呼声，配合当前的政治任务，创作云具有浓厚的民族风格和色彩鲜明的作品，启发或教育广大群众进行斗争，争取胜利，这就是革命音乐家張寒晖同志的创作生活的特点．

通过研究寒晖同志的作品，我们还可以看云，聂耳的作品，对他是有着一定的影响的．当我们唱着《干吗要悲伤》这首歌曲时，使人很容易联想起聶耳的《毕业歌》的曲调来。例如，《干吗要悲伤》里的．



这一段，和《毕业歌》的：



这一段，在节奏上音调上都是比较接近的。

正象麦新同志一样，寒辉同志也用自己的创作活动，坚持了"艺术为革命服务，为工农兵服务"的方向。他始终把文艺看成是为人民服务的工具。他善于采用对服务当前最有效的创作题材和艺术形式。因此，他的作品能受到全国人民的热爱。

寒晖同志所以能够创作出这些优秀的歌曲，除上述各种原因外，他的刻苦的生活，朴实的为人，热情忘我的为人民服务的思想作风，坚持的革命意志等也是很重要的因素。

寒晖同志从来不以艺术家自居，他发表过的很多作品，都没有注明自己的名字。有人在他面前说，某々歌子真好，他也只是微々一笑，说"不见得十分好吧"他从不说"那是我的作品"。有时当别人问他为什么他的作品上没有他的名字的时候，他总是说"要名字干什么？"。这些，都说明了他的一心为革命，不计较个人名利的优良品质。

全心全意为人民服务的革命音乐家张寒晖同志的优秀作品，人民是永远不会忘记的。

参考资料

第五章（陕甘宁边区及各根据地的音乐）

第二节

1、《解放区的艺术教育》（艾青） 载 第一届全国文代会纪念文集

2、《解放区的音乐》（吕骥） 〃 ——〃——

3、《访问向隅同志纪录》 〃 中国近代音乐史参考资料第一辑

4、《鲁艺与中国新兴音乐》（星海）

第三节

1、《"东方红"作者李有源同志逝世》载 《群众音乐》1955.7月号

2、《中国革命民歌选》

《河北民间歌曲选》

3、《略谈陕北的改造说书》（林山）载 第一届文代会纪念文集

4、《把我们的文艺工作提高一步》（柯仲平）

载 第一届文代会纪念文集

《访中国民间艺人韩起祥》（H.费道连科）

1957。4月号《曲艺》

第四节

1、《京剧改革在延安》（任桂林）

2、《延安平剧研究院的现代剧》（张庚）

（以上两篇）1958年第1辑《戏剧论丛》

3、《在延安编演"逼上梁山"的经验》（金紫光）
4、《回忆延安平剧研究院》（罗合如）
5、《延安平剧研究院片断》（李　纶）
（以上三篇：1958年第二辑《戏剧论丛》）
6、《平剧研究院成立特刊》
7、师大戏曲史讲稿提纲
8、《解放区的戏剧》（张　庚）载　第一届文代大会纪念文集

第五节

1、《麦新同志纪念专辑》
2、《略论聂耳的群众歌曲》（麦新）
3、《音乐的本质是为战争或反战争》（麦新）
4、《麦新和他的儿童歌曲》（联抗）1959.5　《儿童音乐》
5、《人民艺术家张寒晖同志遗作歌曲集》
6、《张寒晖歌曲集》
7、《追悼人民艺术家张寒晖同志》（柯仲平）
1946.3.24　解放日报

第六章 本时期的音乐创作

第一节 声乐创作（歌剧除外）
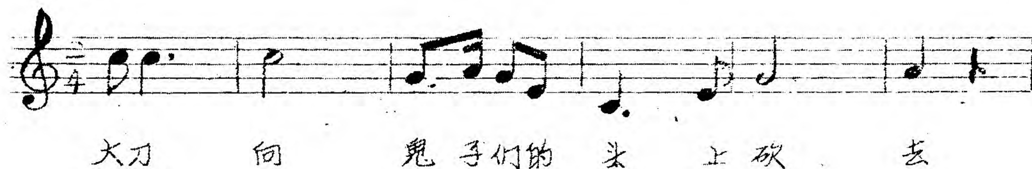
七七事变，日本帝国主义向我国开始了全面的军事侵略。无数的城市、乡村被敌人霸占，成千成万的同胞被敌人残杀。敌人的野心和暴行激起了全中国人民的愤怒，抗日的烽火燃遍了祖国的大地。

在这伟大的民族解放斗争中，绝大多数的音乐工作者都响应了党的号召投身到抗日救亡的统一战线中来，与所有进步的文艺工作者参加了实际的抗日宣传活动。为了宣传的需要同时也为了被无数可歌可泣的人民抗日斗争行动所感动，许多音乐工作者写下了无数激动人心的抗日歌曲。其中有的原来就是坚持革命斗争的群众音乐工作者，也有是一直躲在音乐学院里的教师和学生，并且还有不少是原来不太懂音乐的音乐爱好者。抗日的斗争把他们团结在一起，抗日的歌声教会他们如何去拿笔写下自己的旋律。激烈的斗争，动乱的生活和紧张的宣传活动决定了在音乐创作体裁上得到最大发展的是声乐创作，而且是以小型的群众性的声乐创作为主。
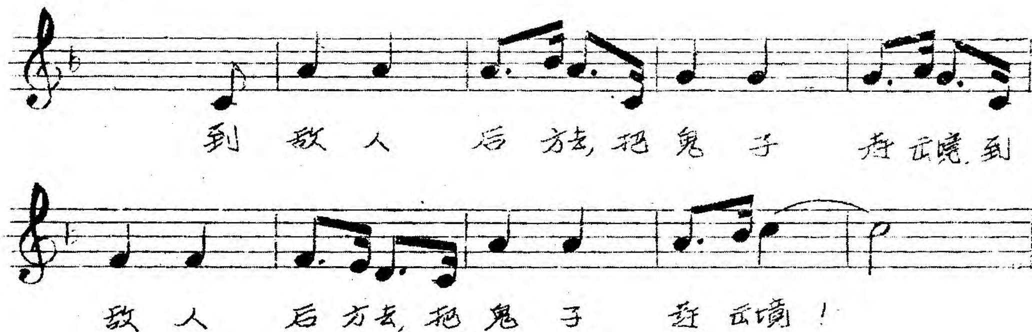
在创作的内容方面为民族存亡而斗争是本时期一切优秀声乐创作的主要主题。人们通过各个角度，各个方面用音乐创作来全面地反映了这一伟大的斗争生活。特别在抗日战争的初期可以说这是一种自然的趋势，一种自发的倾向，即使象曾经一度堕落的专门写作黄色歌曲的黎锦晖，陈歌辛也为这一伟大的斗争所震动，写了一些抗日爱国的歌曲。虽然这些歌曲还存在许多矛盾的缺点，但不可否认在他们的某些歌曲里也曾流露了作者一定的爱国热情。

在创作风格方面带有典型意义的是战斗性，号召性并且结合着进行曲性，特别是抗战初期（37年秋至38年冬）的一些作品。麦新的《大刀进行曲》，（例一）和星海的《到敌人后方去》（例二）可以说是这一类创作的最鲜明的典型。

例一
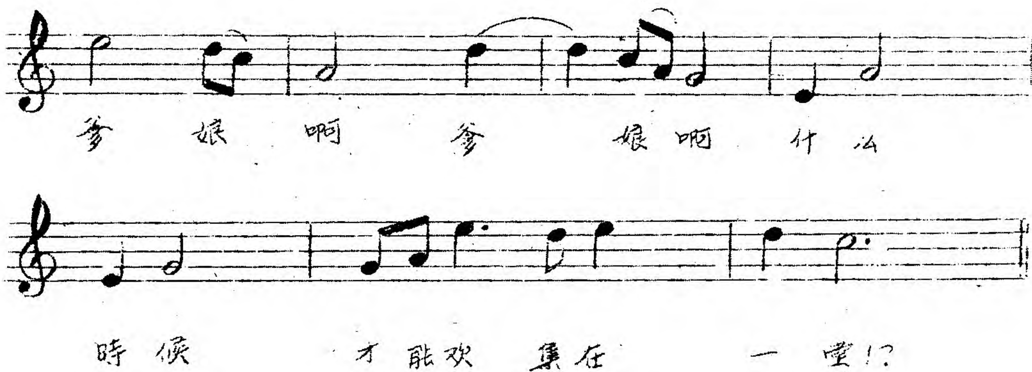


例二



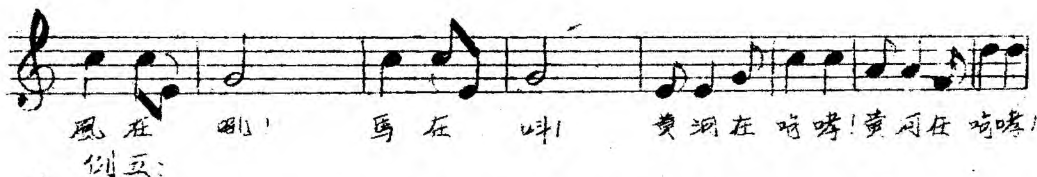
此外悲壮激动结合着抒情性的风格也是这时期创作的典型风格，例如张寒晖的《松花江上》就是这一类的创作代表：

例三：
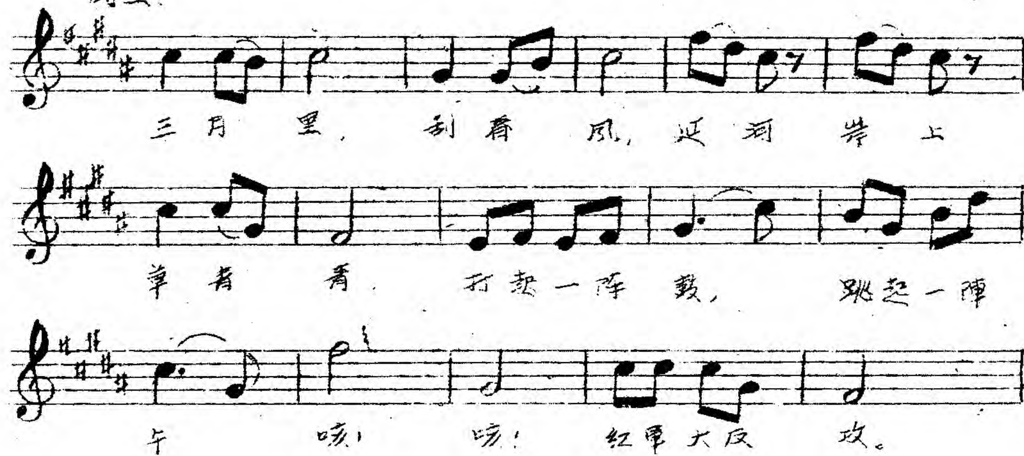


但是在抗战进入相持阶段以后，由于国统区和抗日民主根据地政治情况的显著不同，决定了这二个地区在音乐创作风格上具有了不同的面貌，在陕甘宁边区以及各抗日民主根据地虽然经历着严酷的对敌斗争以及国民党反动派的军事、经济封锁，但由于有党的领导，民主的政权以及人民自己的武装，因此人民对敌斗争的力量一天天在发展壮大，人民对抗战胜利的信心一天天在加强，反映这种生活的音乐创作除了保持抗战初期的战斗性外，还带有坚定的乐观的，明朗的性格。例如星海的《保卫黄河》（例四）和刘炽的《胜利鼓舞》（例五）就是这类歌曲的典型：

例四：



例五：



同时在根据地的一些音乐创作中还反映出有一种崇高的英雄性的风格，特别是在那些表现对祖国的歌颂，对党、对领袖对英雄的歌颂的创作里，这里最有代表性的创作就是星海的《黄河颂》了，在这首歌曲中很深刻地刻划出人民对祖国的歌颂

也很好的表达了作曲家本身的巨大爱国主义情绪

例六：



在相持阶段后反映在国统区音乐创作里的风格就完全两样了。国民党反动派对外消极抗战，对内则变本加厉实行反共反民主的政策。生活在国统区的人民无论在物质上精神上都非常困苦，他们看不到抗战有胜利的前途，他们对国民党反动腐败的政治表示异常愤慨和内心的沉痛。这种情绪在国统区的民主歌声中得到了充份的反映，并且成为国统区抗日民主歌声的基本性格。例如舒模的《你这个坏东西》就是最典型的代表：

例七：



同时在相持阶段后国统区的音乐创作里也给我们看到相反一类的作品。这些作品代表了一部份小资产阶级知识份子在阴暗的政治面前所表现出的软弱、妥协、灰暗的一面，在这些作品里抗日斗争的主题已变成为一种外在的装饰，战斗性的力量已经消失而以一种缠绵的抒情的无力的呼号来代替。因此这些创作所包含的感情是非常肤浅的，它们的音乐形象也是很一般化的。这类创作的典型代表就是汪秋逸的创作，他与词作者杨友群合作写了一系列这一类的创作（注一）无疑这些作品所起的影响是消极的，不好的。

其中以《淡々江南月》就是一首曾风行一时的代表作

〔例八〕

♭E调 3/4　　　淡々江南月　　　杨友群词

独唱曲　　　汪秋逸曲

慢·柔美

5.6 12 | 355·0 | 556655 | 3 2 — | 3 2 — | 3 76 — |

淡々江南月　照澈波　荡漾　绿柳　依々

5.6 12 | 366·0 | 6 1 — | 36 5 — | 32 3 — |

溶々江南月　像　娇嗔的　爱　人

3 6 — | 7 67 | 5 — | 5·6 12 | 311 — |

紧蹙　双　眉　啊　祖国！

1·76#5 | 6 — 12 | 35 2 — | 3216·1 | 2321 61 |

我的母　亲　你的儿女们　安息在你的　怀

1 — | 56 12 35 | 61 65 | 45 62 | 43 72 67 |

里　慢喔（过门）

1 — | 5612 | 322·0 | 3·5 616 | 556 | 3 — 0 |

愁惨江南月，　照着遍地的　战马奔　腾，

5·6 12 | 766·0 | 61 232 | 356 | 1 — 0 |

悲深江南月，　照着淘々的　杀声震　野！

1·7 55 | 422·0 | 5·6 17 | 6 — 0 | 5432 | 3 — 0 |

啊　祖国　我的母　亲　你的儿女们，

65 3 23 | 12 6·6 | 5# 45 | 4/4 6.5 12 3.5 6.1 |

遍体染　满　了鲜　血！（过门）

快

6·4 4·5 4·2 3·4 | 2·3 7 2 — ‖: 5·5 1·1 3·3 5·5 |

我们 抵抗 抵抗 抵抗

7 6 5 4 3 2 | 3 3 — 1 2 | 3 5 6 6 — | 1·6 5 3 | 6·5 4 3 2 |

抵抗 强暴的 欺凌 啊 祖国 我的母亲 你的儿女们

(1) 0 1 4 5 6 | 5·4 3 2 1 :‖ (二) 0 3 5·5 6 1 | 2 · 7 1 — ‖

要贡献生命 给你 要贡献生命 给 你

在创作的形式方面最突出的问题是民族化大众化的问题。这个问题虽然在以前也已经被人们所注意，而且在许多优秀的创作中已作了不少探索，但是真正引起人们普遍重视之在抗战爆发以后。原因也很简单，当音乐工作者直接接触群众，实际参加到群众宣传活动中去后，很自然地使他们感觉到在创作形式上不注意大众化，不考虑人民群众所喜闻乐见的形式是根本行不通的。具体的表现首先是大量填词民歌的出现，其次是在音调创造上的民歌风和在曲式结构上受到民间音乐的影响。用原来的民歌改填新词虽然在音乐方面的创造意义并不很大，但是它们在实际宣传活动中的作用是不可否认的。并且在填新词的过程中有些民歌同时也得到了一定的加工，改编；在填上新词以后，它们与原来的民歌在性能上也产生了一定的变化。例如《东方红》，《咱们的领袖毛泽东》就足以说明这个问题。

关于音调的民歌风问题，是当时一些作曲家在认识到创作必须有民族风格的更进一步的具体表现。许多作曲家都在自己的创作中去探索，去创造富有民歌风的音调，因而写下了不少为当时人民所喜爱的歌曲。例如星海的《做棉衣》，章枚的《黄桥烧饼》，贺绿汀的《干一场》，张曙的《日落西山》

刘雪庵的《长城谣》等等。在乐曲的形式上因而也相应的大多数采取了一般民歌所典型的分节歌形式。但是应该说音调创造上的民歌风味只是音乐创作走向民族化大众化的一个初级阶段，上述仅仅是偏重在形式的革新方面。对于如何从正确的表现工农兵的思想感情，反映工农兵的形象出发去创造新的表现形式，新的形象，这在抗战初期还不能为大家所认识。只有到了一九四二年文艺整风以后，在抗日根据地的音乐创作中才逐渐出现了感情比较深刻的更接近工农兵群众的新的面貌。例如安波的《兄妹开荒》，陈强的《提防鬼子来抢粮》，张鲁的《运盐歌》等等。

在体裁上的变化影响最大的是新秧歌剧的创造及新歌剧的迅速发展，因为另有专章论述所以这里就不多谈了。此外，由于作曲家对民间音乐学习的深入，大大推动了他们将许多城市小调及说唱音乐的因素吸取到自己创作中来，因而大大丰富了歌曲创作的表现力。一种新型的体裁"说唱歌曲"就这样逐渐地产生和发展了起来。另外像活报，歌表演等等体裁也因为宣传运动的需要而得到了很大的发展。大合唱的体裁也在这时期随着歌咏运动的发展和提高得到了发展。而只有 内性的抒情歌曲并不是本时期所典型的体裁，在这方面的创作也不多。

现在将本时期最重要的一些作曲家以及他们的代表作品从不同的体裁分别作出如下简括的介绍：

I 战斗性的群众歌曲

前面已经讲过，这种体裁在本时期得到了最大的发展。抗战这个主题，战斗性这种风格通过各种不同的内容，不同的题材得到了充份的全面的反映。它们所表达的形象是十分有力，十分丰富的，它们通过了短小精悍的形式真实地记载了中国人民在为民族解放而斗争中的许多可歌可泣的事迹和崇高的气魄

巨大的力量以及伟大的集体主义，爱国主义的感情。

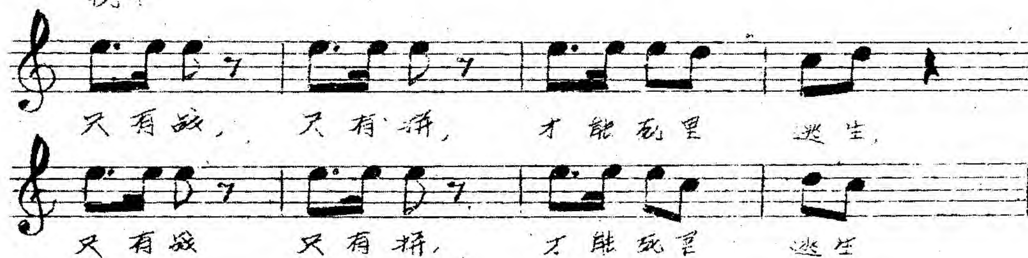
这一类的创作在数量上是惊人的，它们占全部抗日战争音乐创作的绝大多数。它们的表演形式主要是齐唱，也包括一些小型的合唱、轮唱在内。绝大多数的作品是没有伴奏的，这也是当时的主客观条件所决定的。果断而明快的节奏，短小的乐句和严紧而清晰的曲式结构是这一类创作品的特点。

在这方面最重要的作曲家，除了星海、张曙、麦新、张寒晖外，首先值得提出的就是吕骥。他在抗战爆发时就在党的指示下离开上海奔赴华北前线，1937年9月在五台前线他写下了他在抗日战争中最优秀的作品《武装保卫山西》（吕英作词）在这首歌曲里很坚决地号召人民起来与鬼子拼，说明了"只有战，只有拼，才能死里逃生"，作者运用强烈而紧张的节奏和激动而接近呼号般的旋律赋予歌曲以极大的力量和号召性。例如第一分句在短短五小节内每小节的节奏都在变化，旋律进行是富有棱角的，富于起伏的，很好的表达了作者内心的激动（例九）。尤其是在第四五二分句旋律进行几乎完全停留在全曲的最高点，节奏更加紧张而激动了，形成了歌曲的高潮，很真切地表现了为民族存亡而呼喊的形象（例十）：

例九：
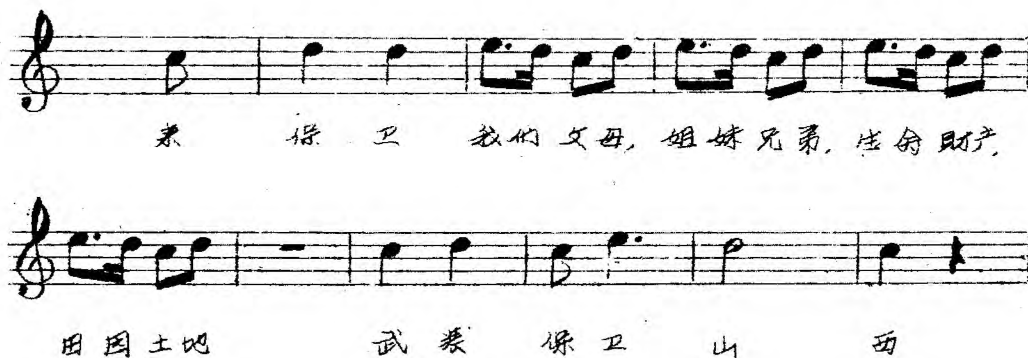


例十



在这首歌曲的结尾作者还很好的吸取了戏曲的音调和表现手法（即利用短小动机的不断反复以造成戏剧性力量的增涨）形成全曲最大的一个高潮。
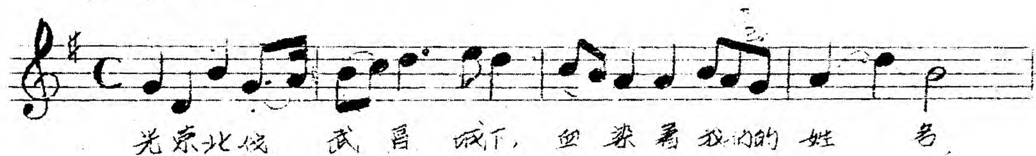
例十一：

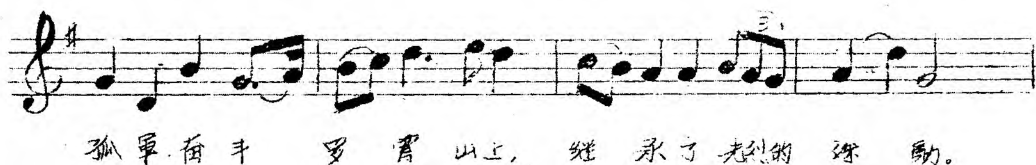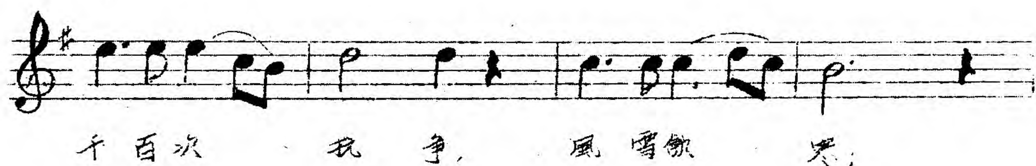


1939 年春天吕骥在延安的大生产运动中，又写下了一首后来曾流行全国的歌曲《开荒》（天兰作词）。这是一首充满明朗乐观和浓厚陕北乡土气息的歌曲。吕骥还写了许多纪念性的歌曲和为根据地的许多学校配制校歌，在这些歌曲中以《五四纪念歌》（冯文彬作词）、《华北联大校歌》（成仿吾作词）以及《新青年》较为突出。在集体创作的歌剧《农村曲》中的一首合唱曲《青年壮丁歌》（李伯钊作词）也是吕骥所写的，后来也曾广泛得到了流传。
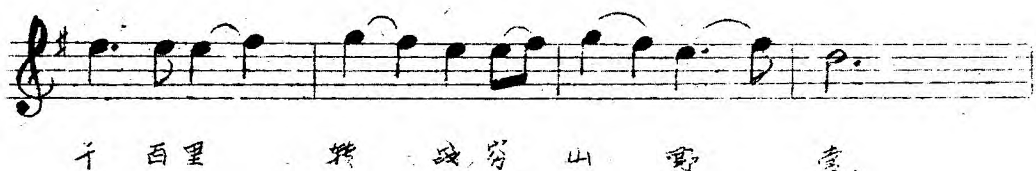
何士德是当时在华东抗日根据地新四军中主要的作曲家之一。他很成功地在他的歌曲《新四军军歌》（集体作词）和合唱曲《新四军东进》（西蒙作词）中刻划了我们人民武装部队的崇高而庄严的形象，巨大而雄壮的气魄。（例十二）特别是《新四军军歌》无疑是可以与郑律成的《八路军军歌》、《八路军进行曲》，与同时的《子弟兵进行曲》等歌曲相媲美的，甚至于在气魄方面要更超过它们。

例十二：









当时在各抗日根据地获广泛流行的优秀的群众歌曲还有像周巍峙的《我们是无敌的游击队》，《抗战进行曲》，况卫的《刺枪歌》，《真金不怕火烧》，晓河的《进去歌》，《革命的家庭》，向隅的《红缨枪》，张汰视的《军队和老百姓》，王莘的《战斗生产》，晨耕的《前进！人民解放军》，卢肃的《团结就是力量》，火星的《没有共产党就没有中国》，丁辛的《粉碎敌人扫荡进行曲》，章枚的《勇敢队》及刘溪草的《青纱帐》等々。

在国统区的作曲家们同样也写了不少优秀的战斗的抗日歌曲，特别在抗战初期的一二年时间里抗战歌曲的歌集多大部

[illegible]抗战歌咏活动还相当活跃。在抗战后期人们对于反动派消极抗日也通过民主歌声加以揭露和斗争。在重重压迫的情况下优秀的民主歌曲仍然是鼓舞人民战志的重大推动力。

在这方面比较重要的作曲家首先要提出的就是贺绿汀。他在抗战爆发一直到皖南事变的几年时间里写了大量的抗战歌曲，其中以合唱曲《游击队歌》最为杰出。这首歌是他到八路军前线后为八路军将士而写的，歌词也是他自己写的。这首歌经过演出后立即为广大战士们所热爱并且迅速传遍全国。在这首合唱里给人印象最深的是作者很恰当地把中国人民武装部队的充沛而明朗的活力，英雄般的、骄傲的乐观的气氛刻划了出来。整个歌曲充满了跳动的节奏，在乐曲中段的男高音声部很恰当地运用一些对位的手法，使与其他三个声部形成很巧妙的呼应并且很形象地表达了游击队员们的活泼的乐观的豪迈的形象。

[例十三]：
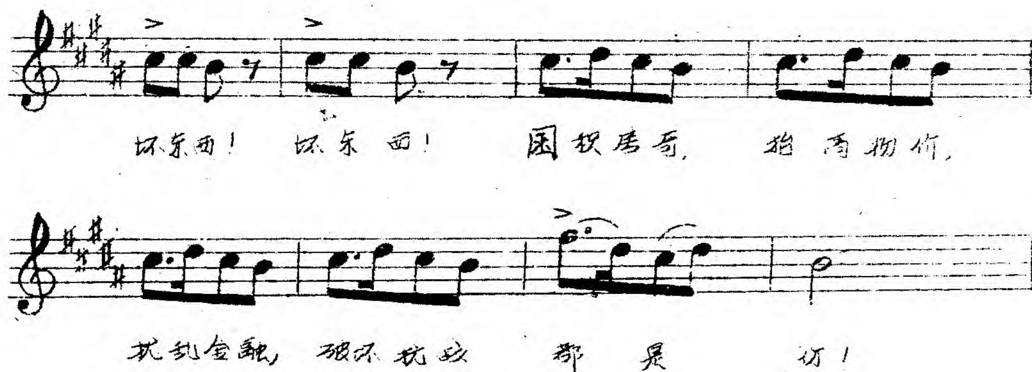
[谱缺]

在贺绿汀的抗战歌曲中另外还值得着重提出的是他在1939年所写的合唱曲《垦春泥》（田汉作词），在这首合唱曲里作曲家歌颂了在抗战斗争中军民相互团结的愉快形象，同样在歌曲的音乐里充满着明朗而乐观的气氛，在这首合唱曲里作者还试图运用自然小音阶和七声小音阶相交替的办法试图使自己的音乐具有一定的民族风格和乡土气息。这一点显然作者是达到了一定的目的，并且使这首合唱要比他其他的合唱曲更带有一种新鲜的感觉，因为作者把它写成一首无伴奏合唱，因此在这里复调的运用更加突出了。此外贺绿汀的二首《胜利进行曲》也是当时比较受人喜欢而应该提出的，其中特别是1939年所写的第二首要比前者具有更大的气魄和宏伟的力量。

在国统区除了贺绿汀以外影响较大的作曲家就是舒模。舒模原来并不是一个专业的作曲家，他在抗战爆发后即参加了演剧宣传队第四队深入各地作群众宣传工作，在四队里他又唱歌又指挥，也演戏，也写歌曲。在演剧队的几年里，他一共写了几十首歌曲，这些歌曲虽然并不都能取得很大的成功，但无疑可以看出作者的创作天才是很高的，舒模在创作中最突出的一点是歌词与曲调的紧密结合，和曲调的流畅。因此他的歌曲得到很广泛的流传，在创作方法上他大多是以概括的手法来表达歌词形象的而不是细节的具体的去刻划歌词所包含的形象。
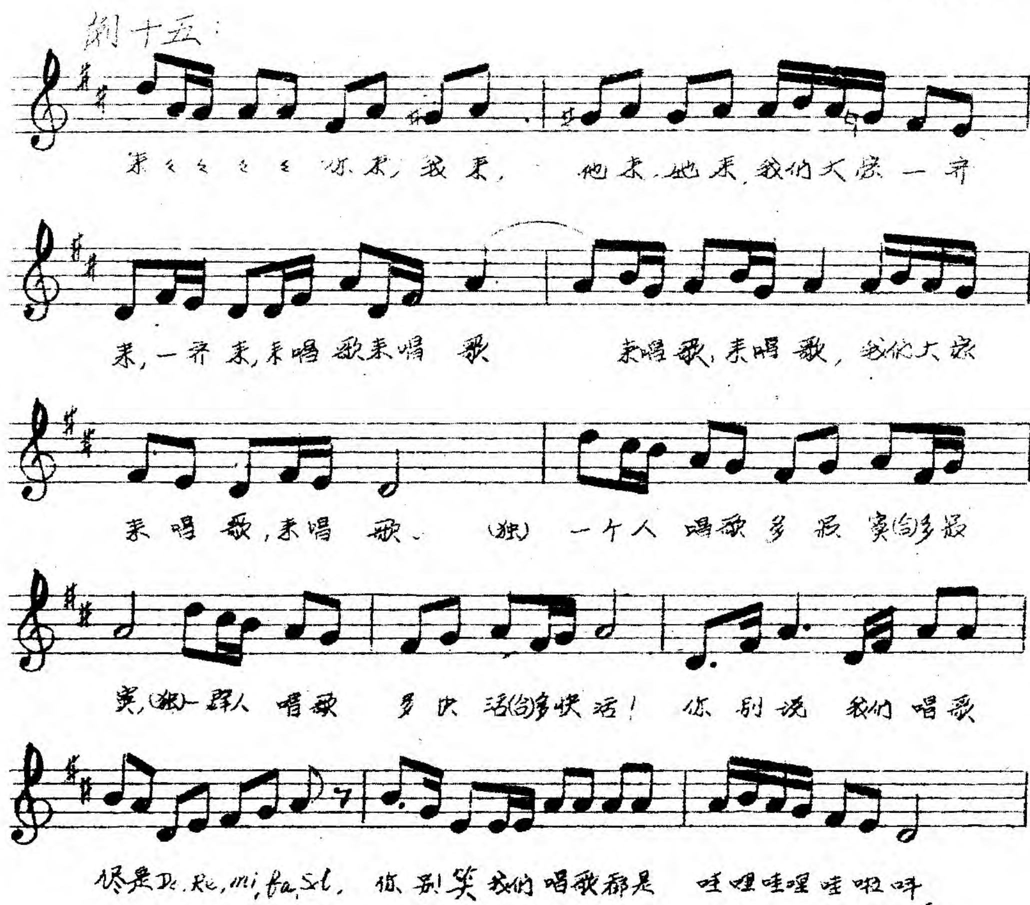
他的《你这个坏东西》就是完全用语调的音调作为歌曲旋律的基础。歌曲很恰当地把人们向那些依靠国民党反动政府而发国难财的商人进行痛骂的形象作了深刻的刻划。

例十四：



在他的《大家唱》中可以看到歌词与曲调很巧妙地紧密结合着。整个歌曲充满着年青人的朝气的活力。

例十五：



舒模在抗战初期所写的《军民合作》和在抗战末期所写的《跌倒算什么》也都曾得到极广泛的流传。尤其是后者后来成为民主运动中一支很重要的歌曲。

舒模在创作上的弱点就是没有充分运用各种创作手法的可能性去丰富自己的音乐想象，去创造出更多样，更深刻的各种不同的音乐形象。 因此有一些歌曲给人感觉有些一般化，表现力贫乏。

陈田鹤在抗日战争初期也从学院里走出来写了不少抗战歌曲，其中以《巷战歌》最为突出。在这首歌曲里作曲家成功地以象征的手法把巷战匍伏前进，突然冲击等形象作了描述，同

则在歌曲的音乐上也充满着激动的情绪和巨大的力量。

［例十六］：

［暂缺］

夏之秋虽然他并不是一个专业的作曲家，但在抗战初期他也热情地投入了抗日的歌咏活动，他还领导过一个合唱团到南洋等地进行宣传演出，对南洋一带的抗日歌咏活动起了一定的积极影响。当时他也写了一些歌曲（包括合唱曲在内），其中以合唱曲《歌八百壮士》（桂涛声作词）最突出。这是一首以歌颂困守在上海的八百孤军为题材的爱国主义的歌曲。作者在很严紧的形式里完美地将全民抗战的激动情绪和奋起的力量刻划了出来。并且也充满了对未来胜利的坚强信心，这确实是一首具有强大振奋人心的歌曲，尤其对一个长期在音乐院里工作的音乐家讲来是比较难得的：

［例十七］：

［暂缺］

此外夏之秋的《最后的胜利是我们》，《女青年战歌》也都是当时比较优秀的群众歌曲。

在国统区还有一些优秀的战斗性的群众歌曲值得提出的，例如赵之任的《背着枪》，江定仙的《打杀汉奸》，劳景贤的《出发》，沙梅的《打回东北去》，孙慎的《民主是那样》等等。

2．抒情性的声乐作品

本时期虽然室内性的抒情歌曲并没有得到什么发展（并不是没有）但表演性的抒情歌曲无论在数量上或质量上仍占有很大的地位，并且可以说也是向前大大发展了。当然这些抒情歌曲在内容上绝大多数也必然是与抗日斗争发生联系的，在这
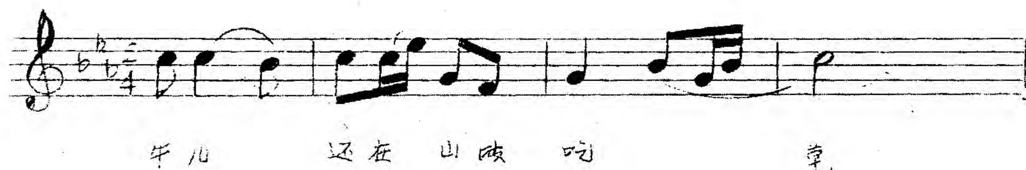
些歌曲里深刻地反映了在这伟大的民族解放斗争中人民所遭受的苦难和悲痛，同时也反映了许多服务于民族解放斗争的忠贞的爱情。 因此这些歌曲也在实际斗争起着积极的作用，也为群众所热爱，所传诵。这时期的抒情歌曲在风格、形式上的特点主要就是要比前时期更富于激情和与民间音乐有着更深厚的联系。
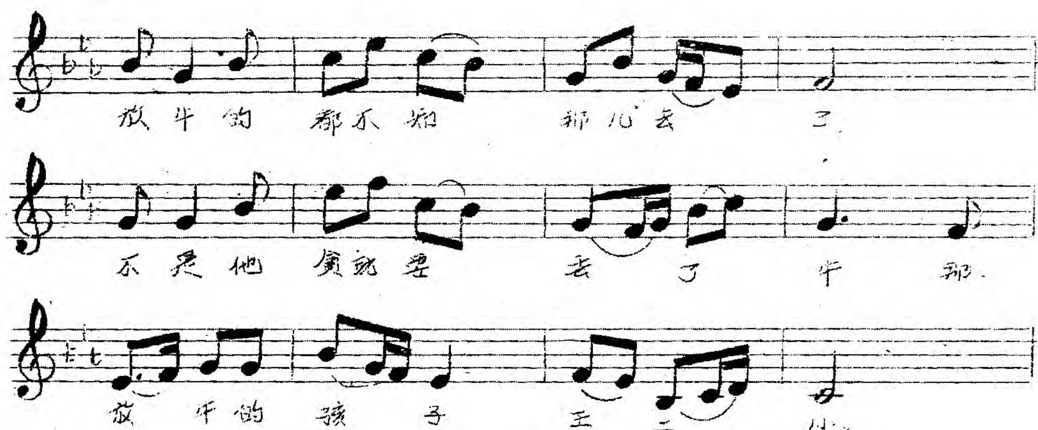
这方面的重要作曲家中最杰出的还是要推星海和张曙。例如星海的《做棉衣》，《江南三月》，《二月里来》，《战时催眠曲》，《黄水谣》等等以及张曙的《日落西山》，《丈夫去当兵》等等。除此以外占有特殊地位的首先应提出李劫夫。

李劫夫是华北抗日根据地的一个主要作曲家。他很早就很重视对民歌的收集，改编和学习。因此在他的创作中给人最鲜明的印象是具有浓厚的乡土气息，抒情而流畅的旋律和简朴而精炼的形式。

1942年在晋察冀边区他写下了一首受到广泛热爱的叙事歌曲《歌唱二小放牛郎》（方冰作词）。这是一首拥有七段歌词的分节歌，歌曲叙述一个普通的十三岁的放牛郎英勇地参加了抗日斗争最后终于遭到牺牲的事迹。 歌曲音乐从抒情的角度以民歌所典型的概括的方式很深刻地表现了这个动人的事迹，刻划出人们对这英勇牺牲的少年的深厚的感情。歌曲的旋律是透露了一定悲哀的感情，但它很明朗一点也没有哀怨的情绪。

例十八：
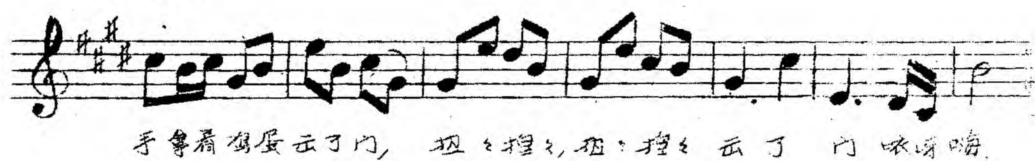




此外他还写了不少类似的民歌风的抒情歌曲。例如《自由农夫王老三》，《英雄赞》，《五月小唱》，《忘不了》都是得到群众所喜爱的优秀作品。

槎牛（即乔谷）所写的《朱大嫂送鸡蛋》是一首很独特的抒情合唱曲。一般在演唱时还结合着一定的表演动作，歌曲以一种亲切而欢乐的气氛来刻划生活在解放区的军民团结的亲密关系，这首歌曲在风格上和形式上也是很富于民间风格的，在歌词进行上很风趣并且很富于形象。例如：

例十九：
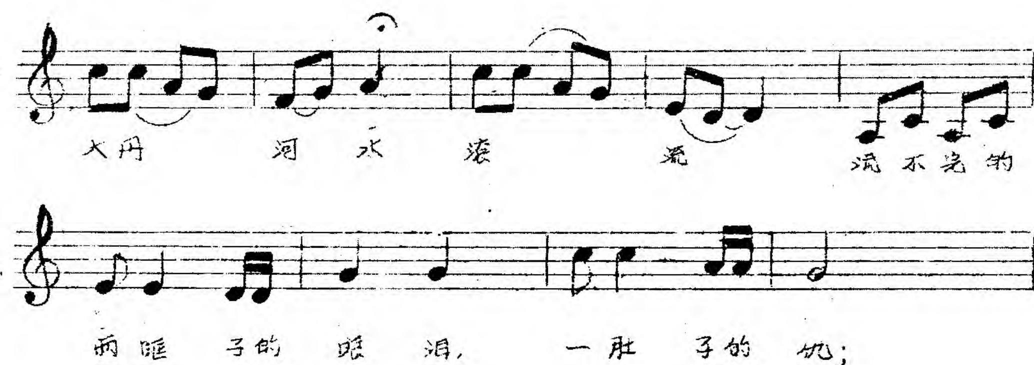


这首歌曲在国统区里也得到极为广泛的流传，而且在反内战的民主运动曾被填上新词改为《朱警察查户口》。

吕骥在1938年冬于延安曾写了一首出色的独唱曲《大河之类》（王震之作词）。这首歌原来是作为活剧"大丹河"的插曲，但后来也常常在音乐会中单独演唱。在这首歌曲里作者很深刻地通过剧中人的嘴唱出了中国人民受到日本帝国主义

残害的悲痛和对敌人的仇恨。 歌曲的音调富于北方民歌所特征的高亢而豪放的风格，并且具有丰富的内在感情。

例二十：



马可于1943年所写的<<南泥湾>>（贺敬之作词）也是一首流传较广的抒情歌曲。 歌曲的音乐充满着明朗的阳光般的欢乐情绪。歌曲的音调与江南民歌相近。

在国统区进行抒情歌曲创作的数量还不少，但其中大部份都过于纤弱，缺乏独特的性格和深刻的感情，因此真正优秀的作品并不多。 在这方面有一定成就的作曲家首先是马思聪。

马思聪也是一个有修养的作曲家和提琴演奏家。在创作方面占有特殊重要地位的是他的器乐创作。但是在声乐创作方面同样也显示出他的天才。由于他的世界观的限制和他的独特性格决定了他在抒情性的创作方面更有耐人寻味的感人力量，而在战斗性的创作方面却没有得到真正的成功。 在抗战初期他根据一首北方民歌的歌词写了一首男低音独唱曲<<控诉>>。在这首歌曲里作曲家以充满了眼泪和情感来揭示东北人民对敌人的强烈仇恨和内心深沉的悲痛。作曲家选择了与北方民歌音调相接近的徵调式并且在旋律进行里强调四度和小七度的下行跳进，使曲调赋予刚毅的性格和坚强的力量，歌曲随着歌词

语言的需要将二、三、四三种拍子不规则地结合在一起，很真切地表达了这不是歌唱而是内心悲痛的诉诵的形象。

［例二十一］

控訴

北方民谣
马思聪曲

（沉痛地）中板

十四年来呵 没有家 高山树林里 把兔子当

pp rit.

呀！妈妈白发多 爸爸呀 埋在荒山下

如今 恩仇分明 嗐 够了辛酸苦辣 叹

呗！血泊里挣扎 长 大 救了咱们 的

永远跟着 他 坑了咱们 的 永远记着 他 欺负

咱们的 就也不饶 他 不饶 他

1943年马思聪在广西写了六首室内性的抒情歌曲，歌词全部取自郭沫若的诗合成一个歌集，题为<<雨后集>>。这六首歌曲相互之间除了在风格上都充满着浪漫主义的气息而相接近以外在内容和音调上均没有什么内在的联系。这六首歌曲在内容上与当时的抗日斗争没有什么直接的联系，有的是对自然景色的描绘，有的是对爱情生活的刻划，有的则是充满着哲学意味的自白。在这些歌曲的音乐里可以看到作曲家对歌词的形象和感情都作了很恰当的表达。因此这些歌曲的音乐形象是具体而生动的，它的感情刻划是真挚的。这些歌曲的形式精炼、结构清晰，充分表现出作曲家艺术构思的集中。作曲家在创作中大胆吸取了现代世界音乐创作的技巧作为塑造音乐形象的手段；但是不可否认其中有些与曲调的结合还存在有一定的矛盾。（主要是和声的处理和音型的形象方面），有些则感到风格上与我国民族音乐有不统一，不协调的地方。此外，歌曲的曲调还不够通俗，不够大众化，因此这些歌曲在当时以及过后的相当时间里没有得到群众的承认和广泛流传。

在这六首歌曲中比较完美和成功的是<<雨后>>和<<苦味之杯>>。

<<雨后>>是一幅很美妙的自然景色的音画。音乐很简朴但充满了冥想含蓄的感情，特别是它的钢琴伴奏很好的表达出雨后的清新而富于光彩的景象。音乐自始至终是亲切的，明朗的表示了作曲家对生活的热爱和肯定。

［例二十二］

［待抄，暂缺］

<<苦味之杯>>则完全是另一样了，它是一首充满悲痛情绪的哲学性的歌曲。它表达了生活在阴暗现实里的内心沉痛，也表达对幸福生活的热望。在歌曲的第一部份作曲家以朗诵式的旋

律，暗淡而平峻的和声进行来刻划这种对冷酷现实的不满和内心伤痛。在这里使人看出作曲家的创作处理与舒伯特歌曲《影》的处理是相近的，但是我们不能就此认为这里就缺乏作曲家自己的独特风格和创造性。在歌曲的中间部份表达了对幸福的想望，在这里音乐明朗了起来并且充满着温柔的感情，但是在中间部份的结尾又出现了悲哀的音调，表示出现实还是冷酷的，笼罩着我们的仍然是悲痛。

[例二十三]：

这首歌曲的音乐无疑是很富于表现力，歌曲的内容也是反映了一部份当时的生活现实和处在反动统治下知识份子的内心痛苦。歌曲的缺点那就是某些音乐语言不够通俗，并且作品在风格上与我国的民族音乐是有距离的，这样就大大削弱了它在实际生活中的积极意义。

贺绿汀的《嘉陵江上》和夏之秋的《思乡曲》可以说是当时国统区受到最广泛流传的优秀的抒情歌曲了。这二首歌曲的内容都与当时的抗日斗争相联系的，前者表达了对故乡的怀念和对敌人的仇恨，后者则仅仅是表达了对故乡的思念和自己远离家乡的悲痛。

《插秧谣》（陆云作曲）和《清漳河》（陆锲作曲）是当时比较流行的二首抒情性合唱曲。这二首合唱曲的内容都是描绘人们在生产劳动中的愉快和欢乐；作品的风格则都是富于民歌风的，作品的旋律进行很流畅秀丽。但是在形象的塑造上和感情的刻划上还不够深，说明了作者在创作上是不够成熟的，还缺乏作者自己的独特风格。

其他如赵启海的《柳条长》，陆华柏的《故乡》，刘雪庵的《巾帼英雄》虽然在当时也相当流行，但到今天来看，它们的价值是不能和上述的作品相比的。

当时也还有一些抒情歌曲曾得到一度的流传，如刘雪庵的《红豆词》和王叔彧的《淡々江南月》等作品，但我们认为这些作品的得到产生和流传并不能看作为一种很好的现象。
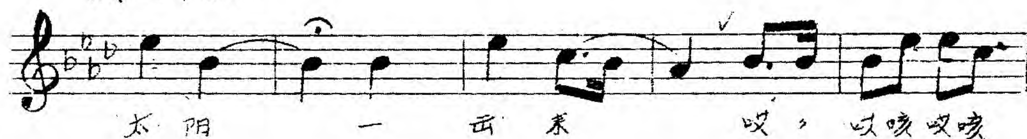
3、民歌改编曲：
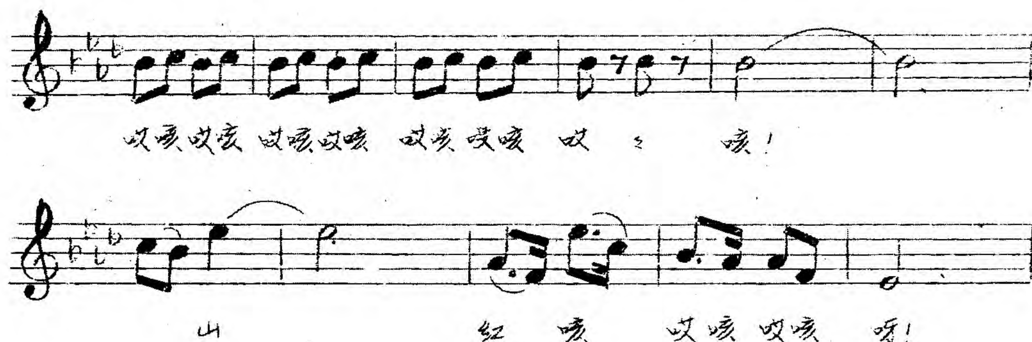
在抗日宣传运动中々国的文艺工作者对民间艺术的看法是逐渐提高了。他们亲身体会到民间艺术在群众生活里的巨大影响，他们也认识到了利用人民所喜闻乐见的形式去进行宣传的重大意义，因此大量的民歌被填上新词直接用来进行各种宣传。

极许多音乐家也开始真正深入了民间，收集民歌，研究民歌。

在这方面最早进行有成效工作的还是在陕甘宁边区及各抗日根据地。象吕骥、麦新、张鲁、刘夫、安波等全志都进行了不少工作，取得了不少成绩。特别是刘夫、安波、张鲁、他们是比较长期进行这方面工作的。正是在这些专业工作者的努力下，产生了许多优秀的民歌改编曲，使得原来的民间音乐产生了新的生命，新的性格。例如鲁艺文工团改编的《翻身道情》就是最显明的例子。这首歌曲是根据陕北的说唱"道情"加以改编的。在填上新词的过程中无疑是对原来的形式作了改变，因此使得歌曲的曲调在表现歌词的形象上是那样的贴切，那样的适合，好象完全是创作的一样（甚至于比许多创作的歌曲要更富于形象和性格）。例如歌曲的开始"太阳一出满山红"很巧妙地运用了说唱音乐的拖腔使歌曲的音乐具有多么豪放多么开朗的性格啊！以这样的音乐来塑造人民得到翻身后的欢乐形象又是多么的贴切啊！

例二十四：





可以这样说《翻身道情》在曲调与歌词的结合上和以曲调来塑造音乐形象上是达到了完美无缺的地步了，我们在创作歌曲中也很难找到有这样好的结合了。
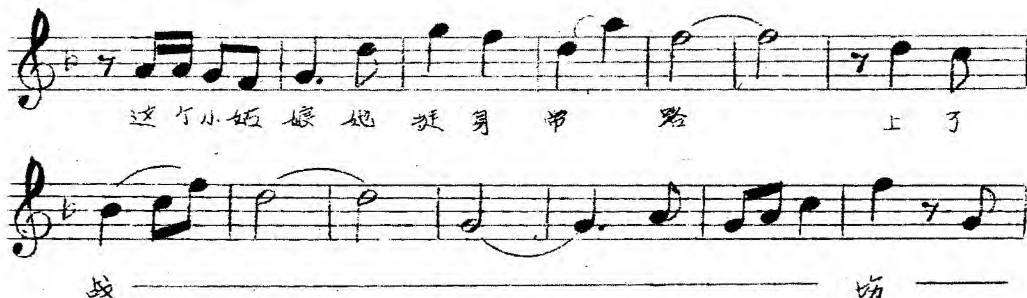
除了《翻身道情》以外在根据地很出色的民歌改编曲还有象《边区十唱》（张寒晖编曲），《有吃有穿》（张鲁编曲）《运盐歌》（张鲁编曲）等。

在国统区也有少数作曲家对民歌进行了不少有益的工作。例如黄洛宾曾跑遍了北方各地收集了不少民歌。他的工作成果给予国统区的音乐新编创作上起了不小的作用。此外，象重庆国立音乐学院一部份师生所组织的"山歌社"，他们对许多民歌进行了专门研究并且为民歌作了很好的加工改编，其中已经受到广泛流传的而经常在音乐会中得到演出的有《康定情歌》（江定仙编曲），《在那遥远的地方》（陈田鹤编曲），《绣荷包》（谢功成编曲），《小路》（伍雍谊编曲）和合唱曲《阿拉木汗》（谢功成编曲）等々。在抗日战争后期以及解放战争时期的国统区里民歌改编曲曾经得到了很大的发展，给予当时的音乐创作、音乐演出等活动以巨大的影响。

4. 说唱性的歌曲.

在向民间音乐学习的过程中，有一些作曲家对民间的说唱音乐引起了重视。他们发现在民间说唱音乐中具有很丰富的戏剧性和形象性，曲调与歌词的结合很紧密，以及乐曲形式的富于灵活性，这些特点使它适合表现巨大的题材和内容。于是他们就在音乐创作中尝试将说唱音乐的表现手法吸取来并进行新的乐曲形式的探讨，从张曙的《丈夫去当兵》开始成功地确立这种新的体裁——说唱性的歌曲，后来星海也作了尝试，写下了他的《梁红玉》。但是在这方面写得最出色的就是徐曙的《晋察冀小姑娘》（魏闻作词）。这首歌曲很生动地叙述生活在晋察冀根据地的一个普通的小姑娘，她在抗日战争中所遭到的苦难，她与敌人的斗争以及她的光荣牺牲。在乐曲形式上作曲家很成功的运用了北方大鼓的形式，对这段故事作了很丰富而动人的描写。这首歌曲可以说是中国近代音乐创作中以曲调来塑造音乐形象得到巨大成功的典范。同时它也雄辩地证明了在我国传统的民间音乐中有多少宝贵的东西值得我们去学习，去创造性地运用到现代的创作中来。例如当叙述到她发现子弟兵要找响导，她不顾自己的伤口，挺身为子弟兵带路的那一段歌曲的曲调不仅非常富于形象并且把这位小姑娘的崇高品质作了很生动的刻划，例二十六：

例二十五：





除了徐曙的作品外，在这方面有特殊意义的创作就是费克的《茶馆小调》（长工作词），歌曲对国民党对外消极抗战对内积极反共反民主的政治进行了有力的痛斥。这里它也对当时生活在国统区的一些苟安怕事的人进行了无情的讽刺。在歌曲的旋律进行和形式结构上虽然并没有象《晋察冀小姑娘》直接运用了民间说唱的形式，但是在曲调与歌词的结合方面（特别在节奏的韻律的处理上）可以看出是受到民间说唱的影响的，其中最突出，结合得最好的一段就是店主独唱的音乐。

〔例二十六〕：

《茶馆小调》的另一个特点就是说唱的性格与群众歌曲的性格相结合了起来。这样就扩大了群众歌曲的表现力而且也丰富了说唱音乐的表现形式——民间的说唱音乐都是独唱的，或重唱的，而《茶馆小调》是独唱与齐唱相结合的。这一点是张曙，星海，徐曙所没有去探讨过的。

总之，说唱性的歌曲体裁是这时期的新产物，从此以后在我国的音乐发展中这种新的体裁扎下了根基，许多作曲家为它写下了不少动人的新的作品。

5、大型的合唱曲：

在抗日战争以前二十几年的音乐创作中大型合唱曲的体裁並没有得到很大的发展。当时唱来唱去都只是赵元任的《海韻》后来黄自才写了《旗正飘飘》和《长恨歌》。但是在抗日战争的八年时间里随着群众歌咏运动的蓬勃展开，大型合唱曲体裁也得到了很迅速的发展。当时许多作曲家都写大合唱，如根据地有星海，吕骥，马可，郑律成，何士德等；国统区则有陈田鹤，郑志声，江定仙等人。因此首先在数量上是大大超过了过去，同时在质量上总的讲来也是向前发展了。在这些合唱曲中取得最大成功的还是星海的《黄河》，《九一八》，《牺盟》，《生产》等大合唱。在星海的这些创作中显然只有《黄河》大合唱是达到了最高峯。可以说这个作品是全面地概括了中国人民抗日斗争的壮烈形象和对祖国的热爱。因为已有专章讲述所以这里就不多谈了。

其他人的创作像马可的《吕梁山》大合唱，郑律成的《八路军》大合唱和吕骥的《向着列宁斯大林的道路前进》何士德的《新四军万岁》，《渡长江》等都有一些动人的篇页，流露出作者们的可贵的创作才能。但是从整首作品来看还没有真正取得在　　形式上完整和统一。

在国统区，郑志声在抗战初期曾以古代民族英雄岳飞的词《满江红》写了一首带管弦乐伴奏的大型合作曲《满江红》。这首作品的音乐具有巨大的气魄流露出作者的严肃的创作态度和爱国主义的情绪。此外由舒模，孙慎，费克，草田合作的为瞿白音等人的长诗《岁寒曲》所写的许多插曲（其中绝大多数是合唱）是应该提出的。虽然它们並不能单独结合成一个声乐套曲，但是其中有许多首合唱的插曲是写得很有形象，充满着感情的。整个这个作品描写了由於国民党消极抗战而迫使无数无辜的人民遭到了极大的苦难，並且对所谓"大后方"国民党的反动腐败政治进行了无情的揭露和批判，歌曲还指出了只有走向敌后（实际就是指我们党所领导的抗日根据地）进行坚决的斗争才能真正保卫祖国的独立，保卫人民的生活安全。

这些插曲並不是每一首都得到成功，其中写得比较出色的有费克的《哀金城江》，《疲劳的憧憬》，《将军，我们永远跟着你》；舒模的《炸桥》，《没有终点的长征》，《遥望家园》和孙慎的《将军泪》。此外像草田写的《屠场葬礼》虽然也有很多真实而动人形象的描绘，但感觉作者还没有充份运用创作的可能性来把歌词的内容作更为強有力的表达。

总的说来，在这短短的八年时间里，我国的声乐创作的发展得到了空前的高涨。如聂耳所开辟的社会主义现实主义的音乐创作的道路已经在实际的斗争中得到了考验。聂耳，星海，张曙的创作成为当时一切创作的旗帜和方向。革命的新音乐事业得到了真正的巩固和迅速的发展。无产阶级在音乐创作方面的领导作用已是十分明显的事实了。並且本时期的声乐创作也为后来确立了新的体裁，新的表现手法积累了不少宝贵的经验。这些经验不仅决定了后来解放战争时期的音乐创作面貌，並且直到全国解放后它们的积极想作用仍然得到了保持和继续发挥。

第二节　本时期的器乐创作

在讲述本时期的声乐创作时曾强调了声乐创作得以迅速发展是与抗日战争的现实有密切关系的；並且，指出了在抗日战争时期中最富於典型、得到最大发展的体裁是小型的群众性的声乐创作。但是提出这样的看法並不意味着其他体裁的创作在本时期没有得到发展。事实上单就器乐领域来看，比抗战以前也是迅速的向前发展了。

整个看来，从清末的李叔同。一直到抗日战争爆发的三四十年间，我们在专业器乐创作方面的发展和所获得的成就还是很缓慢的。其中取得成就较大的有一定独创意义的，只有刘天华的二胡曲。此外像黄自的《怀旧》。和贺绿汀的《牧童短笛》，虽然在形式上处理得比较完整，在形象上还鲜明，可以看出作曲家在创作上的突出才能；但是它们终究还不能看作是能够代表作曲家的成熟的创作也不能作为这种体裁的成熟的作品。像马思聪和冼星海虽然他们在抗战前也已经开始了专业的器乐创作，但在那时期所写的一些作品也都只能表明作曲家在器乐创作上还在摸索自己的道路，还没有充份的掌握这种形式，还没有表现出自己的独特风格。其他如萧友梅，赵元任，江定仙，老志诚等人也曾在器乐创作的领域里作过一些探索，但是，总的说来，在这时期我国器乐创作还仅々处於它的"婴孩时期"、其中有许多作品其説它们是"创作"还不如説是"习作"要更合适一些。

抗战爆发以后，随着民族意识的普遍提高和抗日歌咏运动的蓬勃开展，人们逐渐希望在音乐会中，在舞台上也能作到我国自己创作的器乐曲，看到自己创作的歌剧。创作出中国自己的专业器乐创作逐渐为少数作曲家所理解：这是一种社会的要求，也是自己对社会对祖国的责任。星海在叙述他第一交响乐

的创作过程中曾这样谈："1940年十二月起我到了另一环境了，我要不肯离开战争的空气和一班民众对我的渴望的原故我每天伏在桌上写------"；"这作品本身是在中国第一次用这样形式去写，作者希望着中国音乐界努力多写这样作品，提高中国音乐水平，把中国新兴音乐建立起来，拿音乐作斗争的锐利武器"。（註二）

同时，在抗日战争中过去分散在各地的专业音乐家大都集中在重庆、成都、桂林几个城市。经过重々的困难，终於在1940年产生了我国第一个完全是自己的交响乐团——中华交响团，（註三）当时其他器乐演奏的事业也得到了一定的发展。这样就给予我国专业器乐创作的发展创立了一定的条件。有了这样的要求、这样的条件，加上作曲家的天才和努力，在这短々的八年时间里在器乐创作方面所取得的成就是不小的。可以说在这时期的器乐创作既超过了前几个时期也超过了以后的解放战争时期，形成了在全国解放前我国器乐创作发展的一个高峯。这些成就不仅表現在数量的大々增涨而主要是表現在创作質量上的急剧提高。在这时期的器乐创作中出现了许多以前所没有的新的特点，新的面貌。

首先，在作品的内容与题材方面产生了具有高度爱国主义思想的，巨大社会性历史性题材的作品。例如冼星海的《民族解放》交响乐（即《第一交响乐》）和《满江红》组曲等々以及马思聪的《第一交响乐》，序曲《秦良玉》，陈田鹤的《血债》（钢琴曲）等。这一点说明了作曲家在创作目的上的明确性和民主性，作曲家已經理解必须把创作与社会斗争相联系。马思聪在谈到他的《第一交响乐》时曾这样说："我想，在交响乐里，我該写我们这浩大的时代，中华民族的希望与奋斗，忍耐与光荣！"（註四）此外，也产生了描述祖国大自然的，人民

生活风俗的和人民思想感情的作品，例如马思聪的《牧歌》，《内蒙组曲》，《西藏音诗》等。在星海的器乐创作中还有相当数量是关於对苏联人民生活，苏联人民对法西斯的斗争，对苏联民族英雄的歌颂以及对苏联大自然的描述的作品，这里更进一步反映了作曲家的崇高的国际主义思想。例如他的《民族解放》交响乐（第二交响乐，《郭治尔—比戴》（提琴曲）和《阿曼盖尔德》等々。

在作品的形式与体裁方面也比以前要丰富得多。过去除了黄自的《怀旧》是大型的管弦乐序曲外，差不多都仅々是小型的器乐独奏曲。现在则差不多各种体裁都进行了有益的探索，在这时期的器乐创作中产生了大型乐队合奏的交响乐、组曲、狂想曲以及协奏曲；也有许多重奏曲和独奏曲。虽然到今天来看取得真正成功的主要还是较小形式的一些创作，說明了本时期在器乐创作上还只不过处於它的"少年时代"。但是必须指出在本时期的大型器乐作品里还是有不少动人的篇頁，並且它们为后人在大型创作的继续发展打好了基础和积累了经验。

在乐曲的风格方面最主要的发展是在音调与和声配置上民族风格的加强，在这方面所用的手段也更加丰富多样了。过去对民族风格的追求主要依靠調式的五声音阶和三和絃加大度音的办法来处理；到了这时期一些有才能的作曲家则已經能很好的运用各种不同调式的和声配置，运用色彩性和声的方法去创造更富於特性的和声效果了。这一点只要翻一下马思聪的《喇嘛寺院》及《塞外舞曲》就能给我们得到证明。在主题音调的来源上可以看到民歌，民间舞蹈，民间说唱的音调已经成为器乐创作的旋律源泉和基础了。这一点在星海和马思聪的创作里表现得最鮮明。这也說明了一些有才能的作曲家在艺术观和创作思想上的成熟和民主倾向。马思聪在这一点上曾说过很有意

义的话："中国的音乐家们，除了向西洋学习技巧外，要向我们的老百姓学习，他们代表我们的土地、山、平原与河流。新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心里头的一件事"。（注五）在星海的乐队创作中他有意识地将大量中国打击乐加进了近代交响乐的编制，创造了更富於中国特性的配器效果。例如在他的《中国狂想曲》，《第一交响乐》中就很明显地可以看到。星海也曾有意识地以西洋乐器奏出富於中国民族乐器的音响效果，例如在他的《满江红》组曲的第一乐章中曾有用钢琴摸仿中国古筝的例子。

［例二十七］

以上所述是本时期器乐创作的一些总的面貌和特征。这时期写作器乐的人还是不多的，因为它要让写作者具有高度的创作技巧和丰富的创作经验。但是在为数不到十个人的这些作曲家中真正在这个领域里取得巨大成功的只有星海与马思聪两个人。他们二人的器乐创作不仅在数量上占了本时期全部器乐创作的绝大多数，並且在创作的才能上讲也远々超过了其他人。关於星海的器乐创作的具体介绍，因有专章论述，这里就不多说了。不过总的看来，星海的器乐作品里最突出的是音乐思维的宏伟，构思的巨大和具有鲜明的丰富的音乐形象，在创作手段的运用方面他是非常大胆和富於革新精神的。他对自己的每一首创作都抱着最大的热情和最丰富的想像、並且力求使自己

的音乐反映当前的社会斗争，表达人民的（包括他个人的）崇高的爱国主义的意念。在创作风格上讲来他是有意识去追求中国的民族风格的，并很重视民间曲调的直接引用。他在创作方法上倾向于具体的细致的形象刻划和大胆的独创精神。在乐队创作的配器方面他常々是想得很多，因而感觉手法过份复杂。很遗憾战斗的环境使他不能经常接触真正的乐队，他的作品没有得到实际乐队的试奏，而且任务的繁重，后期身体的疾病和时间的过於紧迫，使他没有机会来得及在生前将他写过的作品进行仔细的修改。今天我们所看到的总谱和所到的演奏大多仅是他原来的草稿。结合这些情况后我们应该这样来认识，实际上星海是並没有最后完成他的大多数器乐创作的（其中特别是乐队的创作）他完全有能力来完成自己的偉业，但是疾病过早地夺取了他的生命，使他不得不把大量的遺著留给他的后人来完成。

马思聪在抗战爆发以前已经写作了管弦乐四重奏（OP.2，1931），一首三重奏（OP.3，1933），二首小提琴奏鸣曲（OP.4.1934，OP.6，1936）和一首提琴独奏曲《摇篮曲》（OP.5，1935）。这些作品的创作証明了他在创作的领域里从一开始就把自己的兴趣偏重在器乐方面，並且可以看出作者不断地在摸索自己的道路积累自己的创作经验。但是这些作品对作者本人讲来还只是属於他早期的创作，在作品的风格方面和创作的技巧锻鍊上还没有充份展示出自己独特的面貌。在1936年所写的《第二小提琴奏鸣曲》里，他开始运用了北方大鼓的音调作为它慢乐章的主题，这一点预示着作者在创作发展上的转变和趋向成熟。（註六）从1937年抗战爆发以后马思聪才在自己的创作道路上走入了一个新的阶段——开始成熟的创作时期。在整个八年的抗战期间他创作的主要方面仍然是器乐曲。同样他

也是努力使自己的创作在体裁和形式上尽量多样化，他写作了大型的器乐独奏的组曲，回旋曲，奏鸣曲，他也写器乐重奏的套曲。他还尝試写作了乐队的作品—— 交响乐，序曲和协奏曲。在所有这些创作中，最突出的一点是作者在努力使自己的创作与祖国的民族，民间音乐具有愈来愈密切的联系。有些作品的主题他直接引用了民歌旋律，例如《思乡曲》，《第一回旋曲》；有些作品虽然並没有直接引用民间曲调，但在它们的音调和形象上也可以看出与民间的深厚联系，例如他的《史诗》，《牧歌》，《剑舞》等々。他很懂得创作的民族风格问题，並不是要求作者单纯去模仿民歌或把它当作一种外在形式的装飾。他說："归纳起来，民歌给我的影响是它的本質。色彩、特点及独特的风味。而我則以之纳入某一种曲式里面，以和声及作曲技巧去处理它"。（註七）而且他把对民族风格的追求是作为"向老百姓学习"的结果，是为了"四万々顆心"的一件事。

在马思聪的作品里优美而抒情的旋律常々像流水一样不断地連接着。无论是主题还是连接句都充满着旋律的美。例如《思乡曲》它的主題是原来的民歌，但后面作者一連创作了好几个同样美丽而富於情感的旋律相連接着。即使象《塞外舞曲》，《剑舞》主要是生活风俗性，舞蹈性的作品，他也喜欢以非常富於深情的美丽的旋律加进去与之形成对比。因此在他的器乐创作中虽然並不缺乏节奏，音型的变化，也不缺少和声色彩的丰富多样，但是最主要的表現手段还是旋律。不仅主要曲调在乐曲中非常突出，而且在伴奏声里，在段落連接的地方，他也很善於运用短小的对位式（卡农或模仿）的旋律来与主调形成呼应，来丰富主調所没有表达完的情绪，来创造一种无言而有情的意境。

Ob
Harp
Piss
Harp
Piss
Piss
Harp
Vl.
Cl
Va
Ve
p
p
Fg.
5
3
p
Cl
Fg
Cor.
Vc.
f
Piss
pp
Timp

所以在马思聪器乐创作中具有典型意义的独特的风格是抒情性，歌唱性的风格。通过这些明朗的富於歌唱性的音乐表达了作者本人对生活的肯定，对祖国的爱和他的倾向於民主的信念。这些除了由於他个人的性格和丰富的艺术修养外，不能不看到当时的进步思想和淳樸的健康的民间音乐所给予他的深刻影响。

在音乐的构思和形象的塑造方面，他更偏向於以概括性的方法和通过感情的变化来表达。虽然在他的许多作品並不缺乏标题性的内容，但他很少对作品的标题内容进行具体的细节的描绘。因此他的创作在形式结构上是比较清晰的严紧的。此外，由於他又是一个杰出的提琴演奏家，指揮家，因此在他的器乐创作中对乐器的各种性能的发揮和对乐队配器的掌握上都表現出他高超的才能和丰富的修养。

在所有本时期马思聪的器乐创作中得到经常演出而流传得最广的还是他的二个标题性的小提琴组曲——《内蒙组曲》和《西藏音诗》。这二个组曲都是以三首具有鲜明标题性的独奏乐曲所组成。在这二个组曲中已经全面地反映了他创作的各种特点和他个人的独特风格，说明了他在创作上已经成熟。这二个组曲都具有鲜明的民族风格，特别是《内蒙组曲》中的《思乡曲》和《塞外舞曲》，后来他还将它们改编为乐队演奏的独立乐曲，同样也取得了人们很高的评价。此外他的《第一迴旋曲》和《牧歌》也是为人所热爱的作品。这二个作品在风格上都是与《内蒙组曲》相接近的，只是前者较为活泼开朗热情而后者较为温柔，深情。

除了星海和马思聪外，贺绿汀在当时也进行了一些器乐的创作。例他在1939年所写的《晚会》（管絃乐）是一首很活泼，明朗的舞蹈性的乐曲。在这首乐曲中作曲家有意识地在旨调和

节奏上吸取民间吹打曲的因素，表現了人民在欢庆时锣鼓喧天的形象。在乐队配器方面作者也加进了很多的中国打击乐器，并且运用配器的方法把西洋乐器来模仿中国乐器的音响。賀绿汀还写了一首《二部创意曲》（钢琴），在这里他继续了《牧童短笛》的道路，企图以对位的方法来表現我国江南民间音乐的丰富的旋律性和优美抒情的形象。在音调的风格上它更接近於江南城市里的民间小调，这也是作曲家在其他的创作中所共同的特点。

鄭志声是一个很有修养的作曲家和指揮家。在1935年他从法国返回祖国以后即写了他的爱国主义的，宏偉的《满江红》（合唱及管弦乐）。后来他又写了《朝拜》等器乐创作。但很可惜他在1942年就因貧病交迫而离开了人间。从他的《朝拜》中可以看出他严肃的创作态度。高超的创作技术以及他对管弦乐队的熟悉。

其他象江定仙，陈田鶴，邓尔敬，刘雪庵等人也写过一些钢琴独奏曲，但是总的说来它们都还不够成熟，不够有创造性。因此这些作品在当时以及后来都没有什么明显的影响。

在民族器乐曲的专业创作方面则表現得特别貧弱暗淡。虽然也有像儲师竹，陈振铎，等人写过一些作品，但正由於他们在艺术思想上的保守和创作技巧方面的平庸，因此在这些作品中没有给人们带来任何新的创造，新的因素。

第六章 附註

註一：汪秋逸这一类的创作还有如《我摘下一片秋叶》，《先有绿叶后有花》、《夜夜梦江南》，《请你記着》等等。此外像韓悠韓也写了不少这样的作品。

註二：此二段引話均摘自星海的《创作札记》

註三：在抗战以前我国还没有一个比較齐备的管絃乐团，只是在上海租界有一个工部局交响乐团，但这个团的絕大部份团員都是外国人，对这个团体的管理和領导也都操在外人之手。

註四：摘自"新音乐"五卷一期中马思聪的《创作的経验》一文。

註五：摘自"音乐艺术"第五期中马思聪的《中国新音乐的路向》一文。

註六：马思聪在他的《创作的経验》中曾有这样的記載："在以前我对於中国民间音乐並无多大兴趣。我嫌它们过於弱，过於单调。粤曲，京戏都没有给我好的印象。我不能从其中採出新的活力。我説这些东西都已丧失了创作力－－－－－可是大鼓却给予我新鮮的感覚。节奏，旋律都奇特而自由，令人感到这是不断在创作中的艺术－－－民众的声音从其中表达出来，－－－－"

註七：引文与"註四"的相同。

第六章 主要参攷資料目錄

1、抗日战争歌曲选第一——四册
2、马思聪：　雨后集
3、星海：　创作札记
4、马思聪：　创作的经验　"新音乐"五卷一期
5、　"　　中国新音乐的路向　"音乐艺术"第五期
6、王　鍒：　中国傑出的天才郭志声　"乐丛"1、82、
7、音乐月刊　第一二三期
8、乐风：　一卷一期

第七章

新歌剧创作的里程碑——《白毛女》的产生

第一节

《白毛女》产生前在新歌剧创作上的探索

早在"五四"运动后不久，在"五四"思潮影响下，随着新文化运动的开展和西洋音乐大量的被介绍到中国，我国音乐工作者就已经开始了对新歌剧创作的尝试。新歌剧创作，从"五四"到"文艺座谈会"，经过了二十多年漫长的探索时期。在这一段历史期间，我国乐坛上出现了一些不同题材不同风格的新歌剧。这里，让我们通过大家比较熟习的有代表性的主要的作品来回顾一下我国新歌剧艺术的发展情况。

黎锦晖，是我国最早的儿童歌舞剧作者。他的儿童歌舞剧，是"五四"新文化运动开始后，在中国出现的一种新型音乐体裁，是在"五四"运动时期所提倡的爱国、科学民主的新思想影响下产生出来的，当时曾风行全国，颇受欢迎。

从一九二一年到一九二九年，他写了《麻雀与小孩》，《葡萄仙子》，《月明之夜》，《春天的快乐》，《小小画家》，《小利达之死》，等十二部儿童歌舞剧。这些作品都是以儿童生活及童话为创作题材的。他们（特别是最后两部）的内容，有着进步的思想倾向和积极的社会意义，它们对儿童培育着美好的生活感情和善良的个性道德。

黎锦晖的儿童歌舞剧，在音乐方面有其独特的风格。在当时的社会条件下，他能大胆地运用了民歌，戏曲等民族民间音乐，并使作品有一定的民族风格，这一点都是十分新颖可贵的，

个别戏的音乐、还刻画了儿童的心理和内在感情，作到了符合一定戏剧情节的要求。作品在口语化，民族化，照顾儿童演出水平等方面，都有一定的成绩，它们在普及音乐教育传播"五四"新思想方面也都作出了很大的贡献，丰满了我国近代音乐文化。

虽然他做了以上一些有意义的很好的尝试，虽然他的儿童歌舞剧有一定的艺术成就并且对以后的新歌剧创作不能不或多或少的发生某些影响，但是，他的这些努力毕竟还是仅仅限于儿童歌舞剧这一音乐体裁之内。这些儿童歌舞剧，很多地方都带有虽然在当时来说的确是崭新的独创的唱游性质或歌表演性质。它们还不等于新歌剧。因此显然地他是还可能接触到较多的新歌剧音乐创作上的一些问题。他的儿童歌舞剧，作品结构短小，音乐朴素易解，虽然是一大优点，但，另一方面，形势到底还是比较简单的。他还没有运用某些歌剧音乐手法来处理儿童歌舞剧的音乐，很多地方还是一些各种情绪的歌曲或民间曲调（有的经过加工改编）的编唱，在借鉴西洋音乐方面也还不成熟"总之黎锦晖的儿童歌舞剧是有一定的艺术价值和历史意义的，但，同时也是我国新歌剧创作的开始，从我国新歌剧艺术发展史来说：它们也仅仅是向新歌剧探索的道路上迈出了第一步，关于创造我国新歌剧形式和创作新歌剧音乐中的很多重要问题都还未解决。

田汉、聂耳在一九三四年写了我国历史上第一部反映工人斗争生活的小歌剧《扬子江暴风雨》。抗战初期，一九三八年在延安演出了伯钊作词，向隅等作曲的反映人民群众抗日的《农村曲》，这是根据地的第一部歌剧。一九三九年一月，在延安演出了王震之作词，冼星海作曲的《军民进行曲》。《扬子江暴风雨》、《农村曲》，《军民进行曲》。都是以群众的斗争生活为题材的，它们反映了工农群众的革命斗争，这是我国新歌

剧的优秀传统。从就一点讲，它们是不同于黎锦晖的儿童歌午剧的。

《扬子江暴风雨》的音乐基本上是工农群众歌曲和救亡歌曲。音乐在歌剧中主要是表现工人群众，歌曲有力地揭示了工人群众的饥寒交迫的生活和对帝国主义的勇敢斗争的精神。《扬子江暴风雨》在当时虽然也颇受欢迎，虽然歌曲唱出了群众的要求和时代的声音，虽然在用音乐表现群众的思想感情上，聂耳创造了典范的先例，但，它究竟还是一个小歌剧，它缺乏歌剧结构並带有话剧插曲性质，加上歌剧故事短小，情节简单，因为许多歌剧音乐问题还是未能解决。

《农村曲》的音乐，很大一部分是根据各地民歌和群众歌曲加工改编的、歌剧虽然采用了齐唱，合唱、重唱，等形式，而且全剧音乐结构连贯。能适合剧情发展，虽然在描写人物性格与感情方面，比以前的歌剧深入了一步，人物关系也比较细緻复杂了，并且由于符合于抗日战争初期人民抗日高涨的情绪而能受到群众的欢迎，但它也还是一个幼稚的，雏型的新歌剧。作者虽然采用了民歌、模仿民歌进行创作，作品虽然也有一定的民族风格，但，却未能创造出新的音乐形象。深刻的反映群众情绪。在借鉴西洋歌剧和学习民族音乐遗产方面也还没有创造出范例。

《军民进行曲》，这部歌剧虽然也吸收了民间音乐的音调，群众歌曲及西洋歌剧音乐的手法，采用了二、三、四部合唱，幕前曲等、並且对人民性格及感情也有所描写，但，全剧民间音调较少，音乐不易被群众所接受，演出后给人印象一般说来並不深刻。《军民进行曲》在创作歌剧音乐方面还没有提供什么成功的经验。

以上三部歌剧，在艺术创造上都还不是完善的，在创作歌

剧音乐方面都还很不成熟。

一九四二年，在重庆演出了黄源洛作曲的描写日本帝国主义的残暴和士兵反战情绪的歌剧《秋子》。在题材方面，作者还不能通过歌剧来直接揭露抗战时期现实斗争中最尖锐最本质的问题，在歌剧午台上人民群众或人民英雄还不能以主角出现。在音乐方面，歌剧吸收了西欧进步的歌剧音乐技巧，并采用了近代管弦乐队，企图丰满音乐对戏剧情节，人物性格的表现力。这些努力，虽然有其一定的积极作用，但另一方面，也存在着严重的问题。它的音乐创作与上述各个歌剧的音乐完全不同，它西化的，是完全搬用外国歌剧的形式，教条主义和硬套西洋音乐的音调和歌剧音乐手法，歌剧没有民族风格。历史证明，这条道路是行不通的。

除上述各歌剧外，在国民党统治区还有些音乐家也曾对新歌剧创作进行过某些尝试和努力，如《苗家月》，《荆轲》等。这些作品都存在着与《秋子》相同的一些问题，这里就不一一提了。

回溯从“五四”到“文艺座谈会”这一段历史时期的歌剧创作，我们可以看出，我国新歌剧艺术的发展道路是相当独特的。二十年来，经过了各种歌剧形式的摸索和歌剧音乐手法的探求。这些探索出比较完善的适合于我国广大群众所喜闻乐见的歌剧形式和歌剧音乐手法，由于没有正确解决继承与借鉴等原因，以致都没有能够创作出成功的新歌剧。然而，用不同的创作道路不同的创作手法对这些新歌剧创作所作的努力，却给后来的新歌剧创作积累了宝贵的经验并提供了教训。

一九四二年延安文艺座谈会之后，文艺工作者深入群众深入生活，开展了新秧歌运动，出现了以《兄妹开荒》《周子山》为代表的秧歌剧，一九四五年在秧歌剧的基础上创作了新歌剧

《白毛女》。《白毛女》的产生，奠定了新歌剧发展的基础。中国新歌剧艺术从此才进入了一个新的历史时期。

第二节
新秧歌运动的开展
《兄妹开荒》及秧歌剧创作

文艺整风，澄清了文艺界的思想，改造了文艺工作。文艺座谈会以后，陕甘宁边区文艺界思想开始向一个新的方向发展，文艺工作者在思想上和行动上都出现了新的气象，过去的只注意向外国古典艺术学习，不注意向民族传统学习，关门提高，脱离群众的倾向得到了纠正，在毛泽东的文艺方针指导下，在深入群众，重视向民间学习和艺术实践过程中，文艺工作者有了对工农兵生活的体验，找到了体现"艺术從群众中来，又必须到群众中去"这一原则的最好的艺术形式——秧歌。整风后不久，便展开了工农兵喜闻乐见的轰轰烈烈的新秧歌运动。回想，在整风前，延安的某些剧团也曾经搞过秧歌，但由于绝大多数文艺工作者在思想上对学习民间这一重要问题没有认识或认识很少，没有重视秧歌，所以，没有形成运动。

延安是党中央所在地，边区首府，整风后文艺工作者首先直接得到思想上和工作上的指导，因此，新秧歌运动能首先在延安出现。

鲁艺，在开展新秧歌运动中，起了带头和模范作用。一九四二年年底，鲁艺组织了人数众多，气势浩荡，内容新鲜的大秧歌队上街演出。他们的秧歌队一经出现，立即得到了群众的热烈欢迎。他们不仅使用了大锣大鼓等民族乐器，而且还把在

过去只能见于午台上的为一部份人所欣赏的大提琴和小提琴等外国乐器也用于秧歌乐队中。鲁艺的这些革命文艺工作者们完全以民间的艺术形式活跃在延安街头，这在中国民间艺术史上该是多么了不起的新颖的变革啊！这次秧歌队，在人物化装演出形式等方面虽然还没有完全加以革新，有的地方还保证着传统的旧习和原有的特色，但是，在秧歌中却第一次出现了新时代的主人翁——工人、农民、八路军、学生的形象。同时，也把日本兵和汉奸等反面人物插入了秧歌队内容丰满，十分热闹烘火。另外，在秧歌队中还穿插了许多"唱快板""霸王鞭""旱船"等民间艺术形式的小节目。他们的秧歌队符合于人民群众的喜闻乐见的要求，因而他们这次演出获得了很大的成功。

后来，根据观众的建议，他们在人物化装内容形式上又作了许多改革，把秧歌队的领头者，由原来的穿道袍，小丑化装的人物，改为穿工人服装手持镰刀斧头的工人，日本兵和汉奸也取消了。他们做到了保留传统秧歌中的精华，抛弃了其中的糟粕，他们就这样开始从内容到形式作了一连串的创作性的改革，几天后，鲁艺的秧歌队又在街上与观众见面了，并演出了第一个新型秧歌剧《兄妹开荒》。

鲁艺在当时成了秧歌创作的一个中心。在鲁艺的带动之下，很快的就在延安及陕甘宁边区的专业文艺团体，农民众众、工厂、部队、机关、学校中普遍地组织起秧歌队。数量之多，规范之宏大，甚为惊人，並且他们都有自己的艺术创作与特色根据边区第一届文教会议的统计平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。新秧歌运动就这样热火朝天的开展起来了。不久在陕甘宁边区新秧歌运动的影响与带动之下，其他各抗日根据地的秧歌活动也在利用、改造当地的旧形式和创造新形式的原则下很快地活跃起来了。

在边区，共产党领导人民群众进行革命斗争和建设新生活，群众的斗争生活在前进着，他们渴望在艺术上看到自己的新生活的反映，到对于他们生活中发生的新的问题的解答，因此新秧歌运动便成了群众性的运动了。延安的新秧歌运动首先从宣传生产，表扬劳动英雄开始，以后，在各种群众运动中，在节日里配合各种政治斗争和中心任务来宣传政策和党的各种政策，并向人民进行着思想政治教育。

新秧歌运动成为鼓午群众政治斗争的有力武器和活跃群众文艺生活和政治斗争有着很大的影响。新秧歌运动表现了新的群众的时代。

新秧歌是在旧秧歌的基础上发展起来的，但它和原来的面貌已大不相同。新秧歌不但在内容上，而且在形式上也是新的。它保留了传统艺术中的精华、剔除了其中的糟粕。新秧歌的内容完全不同于旧秧歌。描写男女爱情是旧秧歌一般的主题，调情几乎是旧秧歌本质的特色，当然，这是由于历史的社会的原因所造成的。而新秧歌则反映了边区的新的实际生活反映了人民的生产和战斗，劳动的主题取得了它在新艺术中应有的地位。新秧歌以新的内容新的面貌出现在群众面前，受到群众的热烈欢迎与称赞。他们称新秧歌为"斗争秧歌"。同时群众对旧秧歌也有了批判。他们说："旧秧歌尽骚情，没意思了"。新秧歌的形式也不同于旧秧歌。旧秧歌午在北方各地都有，各地有各地的特点，就是延安的旧秧歌，它们也不完全相同，例如：有的秧歌队，领队人手举一把雨伞，队员有二十人左右男女对扭，女的是男人扮的，有丑角，有手上提着一个乌龟的和尚，扭的时候，男女互相调戏，色情气味效浓。还有的秧歌队是农民组织的。领队人手举一个长柄的斗子灯队员十余人，穿花衣，腰际挂一花鼓（也叫腰鼓），边午边唱边打鼓，走着各种民间

传统午形。动作粗壮有力，节奏明显，歌声响亮，充满劳动者的健康和愉快。而改造后的新秧歌的形式，则较为活泼，更适适合于且歌且午，藉以表现劳动人民的生活感情，思想性格和朴实健壮的风格。新秧歌是一种新的综合艺术，是革命的艺术。它取消了丑角的脸谱，除去了情调的午姿，整个秧歌队都成为工农兵。人物、化装、表演、音乐 都进行了一连串的改革，伞和斗子则改为镰刀斧头，创造了五角星的午形，有了女演员，改变了旧秧歌中扭々捏々装洋做态的男扮女装，广泛地吸收了民歌、地方戏曲，道情、音乐等，加入了齐唱采用了西洋弦乐器，丰富了乐队音乐更能表现人民群众的力量与气魄。这些创造性的改革，先由专业文艺工作者开始，但不久群众自己也组织起秧歌队，並云现了许多有名的秧歌队。在专业文艺团体的秧歌队的影响下他们也用镰刀斧头来领头，很多地方都进行了新的改革新秧歌很快的就变成群众自己的了。

秧歌运动在边区开始解决普及与提高的关系问题。

在延安和陕甘宁边区的新秧歌运动中云现了很多秧歌剧。这些秧歌剧是在旧秧歌中的"小场子戏"的基础上发展起来的。首先由专业文艺工作者们利用和改造了"小场子戏"的旧形式，使之适合于表现革命的新内容，而创造了新的秧歌剧这一综合的艺术形式。"小场子戏"只在广场演云，而新的秧歌剧，除在广场演云外，还可以作为午台上的独立的节目演云。这样就为发展秧歌剧和新歌剧准备了条件。

陕北旧有的小场子戏，形式比较简单，一般用三两个人的对话，对唱等来表达剧情，内容大都写男女爱情的。新的秧歌剧不同于旧的小场子戏。新的秧歌剧是吸收了民歌、民谣、旧秧歌午，小场子戏，地方戏以及五四以来的新文艺形式（如话剧）等成分，结合而成的形式。它从原有的小场子戏脱胎云来，並[illegible]

新复杂，渐々富有创造性。新的秧歌剧是一种新的群众歌午剧。新秧歌剧歌颂人民，歌颂劳动，歌颂革命战争。它以军政民团结，战士生活、对敌斗争，组织劳动力，改造懒汉，增加生产破除迷信，提倡卫生等为主题。在秧歌剧中工农兵成为主角。新的秧歌剧有着多种多样的题材。它广泛密切地反映了当前的政治斗争和人民生活。这些革新，具有很多创造性，它突破了旧形式，表现了新内容，在内容上形式上都创造出新的风格。秧歌剧成为一种新的艺术形式。

新秧歌运动能够很快的成功的开展起来，秧歌剧之所以能够广泛流行的原因，除了群众的客观要求文艺工作者的思想上的准备，它的形式简单朴素，没有固定的程序、易于表现生活，易于演出，群众熟习它，欢迎它，为群众所喜乐见之外，文艺工作者在秧歌运动之前已对民间艺术进行过某些学习，也是原因之一。首先音乐工作者在整风前已经收集了许多陕北、晋西北对于民间秧歌午的学习和运用也已部分地开始了。这样，新秧歌才能比较顺利的产生和发展，《兄妹开荒》这样最早的作品，才能在观众面前出现。

参加秧歌剧创作的，除诗人、作家、戏剧家、音乐家、知识分子与学生外，还有工人、农民、士兵和店员。总括起来，这时期的映歌剧作品，可以分为三个方面，一是延安专业文艺团体创作的，以农民新生活为主要题材的秧歌剧。在这方面，鲁艺起了带头作用。这类作品有《兄妹开荒》（鲁艺）《动员起来》（延安枣园文工团），《小姑贤》（鲁艺）《赵富贵自新》（鲁艺）《周子山》（鲁艺）《陈家福回家》（延安保安处）等々。一是老百姓自己创作的秧歌剧。这类作品有：《减租》（庆阳三十里铺群众创作），《小放牛》（镇原五区二乡高

之光、王浒复改编），《货郎担》（延安市桥镇乡秧歌队作），《小姑贤》（延安市桥镇乡秧歌队根据旧作改编）等々。再是以士兵生活军民关系为题材的作品这方面以联防军政治部宣传队的创作最多。这类作品有：《牛永贵负伤》（党校秧歌队周而复、苏一平作），《张治国》（联政宣传队集体创作），《刘顺清》（联政宣传队作曲、翟强编剧），《徐海水》（联政宣传队作曲翟强编剧）等々。当然，延安和陕甘宁边区的作品很多，以上只是其中的一部分作为举例而已。

如前所述，秧歌剧的创作，首先是由专业文艺工作者开始的。在专业文艺工作者们的带动之下，不久，农民群众自己也开始创作秧歌剧。他们根据自己的新生活自编自演，编出了很多优秀的秧歌剧，他们熟习什么就演出什么，同时，出现了许多优秀的演员。例如：看了专业文艺团体的《减租》，他们就写出了许多以减租为题材的戏，内容和语言都比专业文艺工作者写的丰富的多。如如，绥德的河南杨氏看了《血泪仇》，自己也演出了些难的戏。他们的演出比专业团体较真实，更感动人，新秧歌的出现，也给了部队文艺工作一个有力的启示，反映部队生活的秧歌剧，经过一段短时间的摸索，慢々地也出现这方面的作品，首先《描写军民关系开始》《牛永贵负伤》就是为士兵的秧歌剧的开始，而且是一个成功的作品，不久，又出现了描写战士生活的秧歌剧。《刘顺清》，《徐海水》等就是较成功的作品。文艺工作者把部队中战斗英雄或劳动英雄的事迹作为典型，编成秧歌剧，向广大战士进行教育，其收效是很大的。另外，战士自己也进行创作他们看了文艺团体演了描绘战斗的秧歌剧，他们自己也把本连内最英勇光荣的战斗和英雄事迹编成秧歌剧，由自己扮演。丰富的生活和语言，明确的性格，逼真的动作表演，也都超过专业团体。当然他们的作品还

较粗糙，有时结构方面也不够完整，不够细致反映部队生活的秧歌剧，几乎都是写真人真事，有的在故事上稍加处理，有的几乎很严格的忠实于实际事实。

由于陕北的民歌小调的特点之一是比较抒情，缺乏雄壮气魄，而八路军士兵生活是刚健、勇猛、活泼的，因此民歌表现起来比较困难为了使为兵的秧歌在音乐上能反映部队生活的精神，和为士兵们所喜闻乐见起见，音乐工作者在工作上经过了一个艰苦的实践过程，把原有的民歌进行了某些加工改编，使之刚健化，使之具有表现部队生活的特点。他们创作了适合于反映士兵生活又为士兵们所喜爱的音乐，达到了既有民族风格，又有部队特色。

为了创造适合部队特点的文艺形式当时在部队文艺工作上，提出了"广场歌舞剧"的方针，这是由于在音乐与舞蹈上较难以利用秧歌的情调和手法，较难以利用秧歌形式，必须创造新形式的缘故。另外，广场歌舞剧可以不受舞台限制并带有群众性。也有音乐和舞蹈，所以能为战士所喜闻乐见。为了方便起见当时，习惯地笼统地也称其为秧歌。

这时期的秧歌剧，从作品类型来看，大致分两种，一种是形式，剧情都比较简单，只有两三个人物用叙述式的演唱来表达剧情的发展。

这种类型的秧歌剧比较接近旧秧歌剧，《兄妹开荒》是第一个作品。其后，又出现了《刘二起家》，《动员起来》，《钟万财起家》，《军爱民、民拥军》等等，都属于这一类。他们短小精干，主题明显，线索简单演出比较方便，是一种小型秧歌剧，另外一种是形式比较复杂，人物比较多，有比较曲折的情节，用人物的穿插来表达剧情的发展，这一类中，最早出现的是《赵富贵自新》，《冯光祺锄奸》，《牛永贵負伤》，

《周子山》等々。这时秧歌剧在内容和艺术形式上都有了新的发展。这些剧吸收了更多的话剧手法，有较完整的故事，分场多，结构较严谨，是前一类型秧歌剧的提高和发展。

关于秧歌剧的音乐问题，概述如下：

秧歌剧在民间音乐的基础上，创造了自己新的歌午戏剧音乐。秧歌剧的音乐，很多是采用了陕北群众所欢迎所熟习的地方戏曲——郿鄠、道情和陕北民歌的曲调，完全是新创作的并不多。从这种情况可以看云，在秧歌剧的音乐创作上主要是从学习和运用民间戏曲音乐为主。但，在感到某些民间乐曲不能满足戏剧情节，人物感情的需要时，也进行新的创作。这样做的原因，一方面是由为这些民间乐曲是拥有极其广泛的群众基础的民间艺术，一方面，对音乐工作者来说，更重要的还是向它们学习，进一步熟习群众的音乐语言，以作为创作新歌剧的重要依据之一。

民间音乐表现了人民的思想和情绪，经过音乐工作者的发掘，整理，扬弃以及加工的结果，在秧歌剧音乐中更增加了民族风格的时代特征，形成了新的艺术特点，秧歌剧音乐吸收了富有民族的，人民群众感情的乐曲的特色，创造云大众化了的表现新的人民时代的戏剧音乐。

"郿鄠"的音乐，主要是用其丰富多样的曲调来达到它的表现方法，它的曲调优美悦耳，个别的曲调（如岗调）的唱法，是根据不同的角色，气氛、情绪而加以变化的。其他各种常用的曲调虽然没有"岗调"的变化大，但大部分也是根据不同的唱词而在曲调上产生某种变化。"道情"由于流行在农村，因此，它能不断地吸收民歌曲调，它没有郿鄠音乐中的那种缠绵，陈述的格调，却有着嘹亮，明朗的特性。曲调表达感情，非常深沉、浓厚，"郿鄠"，"道情"音乐的这些特点，也渗透到秧

歌剧音乐中来的。在秧歌剧中，为了使民歌能适合于戏剧情节、人物感情的要求以及描写人物性格起见，音乐工作者在某些地方也把民歌加以处理，而使之具有某些戏剧音乐的特点。音乐工作者对戏曲音乐，民间小调的采用，也不是杂乱的拼凑和无联系的连结，而是经过选择，使之符合于剧情发展中的各种不同的感情的需要，同时，更多的采用了能够表达新的人民时代的感情的乐曲，而摈弃了由于旧社会的影响而带有不健康成份的曲调，但，找不到充分表现某种新的感情的曲调时，音乐工作者也进行音乐创作。当然这是在对民间音乐进行细致的分析研究之后进行的。同样有时群众在自己编写的剧本中也常感到旧曲调之不足。这时，他们也采用了专业音乐工作者创作的曲调。

秧歌剧中采用了过场音乐，齐唱，对口唱等形式，来表现戏剧情节中复杂的感情。秧歌剧的音乐有着浓厚的地方特点，它与歌词的结合也是比较好的，能够很好的使听众听清楚歌词的内容，而被群众所接受，有时新的秧歌剧刚演完，很多人就能唱出剧中的曲调，就充分的说明了这一问题。

在乐队方面，除已注意学习运用民间管、弦乐器及打击乐器外，还使用了西洋乐器（主要是小大提琴）。但仍以中国乐器为主。秧歌剧乐队，虽然由于主、客观的许多条件的限制，乐器用的还不多，还不广，但无论还是不同于过去的旧秧歌剧或小场子戏的乐队，它比过去的乐队还是丰满了。它开始提出很多新的问题，尚待研究解决。

这时的秧歌剧音乐，还存在着许多问题，例如：如何创造戏剧音乐问题，音乐的性格化了刻画形象问题，中西乐器如何运用与结合的问题，中西唱法的运用问题等等。有的问题还不能找出标准的答案。但无论如何它还是给后来的新歌剧音乐创作积累了很多宝贵的经验。秧歌剧给创造新歌剧形式也准备了条件。

对创作与发展新歌剧有着重大的影响。后来的《白毛女》，就是在秧歌剧的基础上加以发展进行创作的。

《兄妹开荒》概述

《兄妹开荒》产生于一九四三年三月新秧歌运动刚刚展开不久的时候。王大化、李波、路由集体创作，安波作曲。

《兄妹开荒》是根据民间小戏的形式进行创作的。它的内容描写农民兄妹进行开荒愉快的劳动生产的情景，反映了陕甘宁边区蓬勃开展大生产运动中的农民的劳动生活。它创造性的采用了映歌午的步伐和小场子戏的形式。剧中把小场子戏的歌午成分加以发展，使生产劳动的动作午蹈化。同时，在秧歌剧中有了积极的意义创造了新的健康的农民的性格和劳动的愉快情趣改变了旧秧歌剧中不健康的成分和单纯娱乐的特点。

《兄妹开荒》的音乐是在运用民间音乐的基础上进行创作的。但已根本改变了原有曲调的面貌。音乐辽阔有力，活泼愉快，旋律优美动听，热情朴素，充满了生活的气息和劳动的节奏。

《兄妹开荒》一出世，马上受到延安的干部群众的喜爱，很快的就在陕甘宁边区及各抗日根据地，甚至在国统区流行开来，边区的学校、机关、部队以及群众都是争用演出。它对创作与发展新的秧歌剧，这一问题，给了艺术工作者很大的启发。

第三节 《白毛女》的艺术成就

在《农村曲》和《军民进行曲》之后四五年的时间内在解放区没有产生什么大型的歌剧创作。在这几年里解放区新文艺工作者深入了工农兵群众大搞新秧歌运动。因此他们对劳动人民的生活，思想，感情有了真正的理解，对劳动人民所喜闻乐见的民间传说艺术形式也产生了真正的感情。这些收获对于后来解放区的创作和演出活动产生了巨大的根本性的影响：

《白毛女》的成功就是一个在音乐的歌剧方面的显著的例子。

1945年4月在延安首次上演了《白毛女》。歌剧的词作者是贺敬之、丁毅、歌剧的曲作家是马可，張鲁和瞿维。

歌剧取材于一个民间的传说，它深刻地叙述了一个无恶不作的地主黄世仁、借讨租为名逼死了老佃农杨白劳，并强夺了佃农的女儿喜儿，然后又奸污了她。喜儿身怀有孕，黄世仁厭弃了她，又续娶新人。为了掩盖自己的罪跡，黄世仁又近一步阴谋害死喜儿。在好心的女僕張二嬸的帮助下喜儿逃出了地主家又躲在山洞里好几年，强烈的仇恨使喜儿吃尽千辛万苦，坚持活下去，长年不见阳光，不吃鹽，使喜儿全身变白，被村民误认为《白毛仙姑》，最后在解放軍的帮助之下喜儿被救出了山洞，喜儿的事跡大大激发了农民对地主的阶级仇恨，終于在群众大会上农民们在人民政权支持下，斗倒了地主，过上了新的生活。

很明显，歌剧故事的内容本身就是有高度的思想性，它通过剧中多种人物的关系深刻地概括了我国当时农村社会中最基本的阶級矛盾和斗争——地主与农民二个对立阶級的矛盾和斗争。歌剧故事深刻地反映了农民受地主压迫的痛苦生活以及农民对地主阶級的深仇——具体就是集中通过喜儿的内心变化表

反映的。因此，可以说歌剧的内容是具有高度革命现实主义的。它深刻地反映了生活真实而且给被压迫的农民指出了前进的方向。

此外，这个传说也是很富于浪漫主义色彩的，特别是喜儿变为《白毛仙姑》的一段歌剧的剧本保留了这种传奇式的情节，并使之提高到"旧社会把人逼成鬼、新社会把鬼变成人"的哲理高度。

《白毛女》作为每一个歌剧最突出的成功在于它对剧中人物的深刻而细致的音乐刻划。对各个人物作曲者均有很贴切的肖象式的刻划，而且对主要人物喜儿，杨白劳，和黄世仁均作了很生动的内心心理刻划，例如：为了刻划喜儿原来是一个天真可爱的少女，作曲家用了这样的音乐来刻划她。

〔例：〕（歌剧本第二曲）

但是对杨白劳的音乐刻划却是完全另一样了这是一较缓慢、低沉、忧郁的音乐，因为杨白劳是一个被生活重担压得抬不起头的年老的农民。

〔例〕（歌剧本第七曲）

对黄世仁的刻划则完全又是一个样子了，这里的音乐是很轻挑而又带一些诙谐的，它很台适地刻划了骑在人民头上作威作福的地主的得意洋洋的性格。

〔例〕（歌剧本第十八曲）

心理刻划最好的例子可以在杨白劳的音乐发展中看到。

例如：当杨白劳被穆仁智带进地主家时，一种内心的恐慌，疑虑涌上了他的心头，作曲家用很朴素的手法确切地刻划了这种心里变化。

〔例〕（歌剧本第十九曲）

这里不仅有个别的人物刻划，并且也有对群众场面的刻划，

对薛仇内心感情的刻划，例如：歌剧中最著名的一段合唱《太阳出来了》就很有力的把中国人民坚强，豪迈的面貌以及他们对自己的女儿喜儿的深刻同情的感情刻划了出来。

在这个歌剧创作中也很好的解决了正面人物与反面人物不同形象应有不同刻划的问题，作曲家并没有很简单地把反面人物仅仅加以丑化，而是把他们的最本质的面貌和心理发展用音乐把他们刻划了出来。这不能不说是歌剧给人们以深刻印象的主要原因之一。

其次，作曲家在音乐创作上广泛地吸取了多种民歌音调以及戏曲音调作为各个主导主题的旋律基础特别是对于戏曲音调的吸取使作曲家初步解决了过去一直认为不容易解决的："既要有民族风格又要使音乐戏剧化"的问题。这里作曲家对民间曲调的吸取并不是简单的搬用，而是根据人物性格的需要，根据歌剧情节发展的需要创造性地吸取和加以改造的例如：刻划喜儿基本性格的主导主题是以河北民歌《小白菜》为其音调基础的，可是在喜儿一出场的《北风吹》这独唱中却仅保留《小白菜》原来的某些音调进行，大部份都加以了改变，整个的性格也不相同，因为这里喜儿的性格和民歌中小白菜的性格还有很大的距离。到歌剧的第二幕当描写喜儿在黄家被折磨了几个月之后，在喜儿的音调里才与原来的《小白菜》民歌的音调非常相近，因为只有在这里喜儿才能在性格上与民歌中的小白菜相接近了起来。

〔例〕（歌剧本第四十二曲）

当喜儿被黄世仁奸污后内心的痛苦绝而想自杀时，在她的声部里出现了接近泰腔哭音的音调进行而当描写喜儿从地主家里逃出时内心激奋着强烈的仇恨时，在她的声部中又出现了接近悲壮的河北梆子的音调，这里说明了作曲家在歌剧的音乐创

作上不仅注意了音乐的民族风格问题，而且也很好的解决了这个问题。

此外，作曲家在创作的手法上创造性地运用了为现代外国歌剧创作所传统的许多形式和创作经验，如对主序主题的运用，对和声，对伴合唱、伴唱、重唱和乐队等运用都大大丰富了歌剧的多种表现力。这里作曲家没有简单地去套用西洋歌剧的格式而保留了中国戏曲新传统的有唱有说白的形式。但是作曲家已经突破了音乐仅作为个别插曲的地位而已经很好的解决了整个歌剧的音乐戏剧结构。因而使整个歌剧的音乐有条不紊的发展着。

总的可以得到这样的结论：《白毛女》的创作成功地体现了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作原则。并且在音乐创作上作曲家很好的解决了对人物的戏剧刻划，解决了创作的民族风格以及如何创造性地吸取西洋的一系列的问题。因此《白毛女》的完成体现了我国在新歌剧创作发展上已进入了一个新的发展阶级，因此当《白毛女》在延安上演以后一直为群众所热烈欢迎，当时曾一连演了三十多场，后来四六年在張家口公演时又連演了三十多场；一直到解放后《白毛女》一直是群众所最喜欢的新歌剧之一。通过《白毛女》的演出给予人民群众的教育意义是很大的，因此，在"土改"时常常就是以演出《白毛女》来发动群众的。

最后所以促使《白毛女》能取得成功还是一个因素不能忽视，那就是它不仅在党的直接领导下得到专业工作者的经常帮助并且它不断的接受了广大群众的批评和帮助。剧作者賀敬之曾有这样的体会："《白毛女》的经验说明了这一点。新的艺术为群众服务，反映群众，通过群众，群众是主角、是鉴赏家、是批评家、有时是直接的创造者"。

第七章 （歌剧）

第一节

1、《新歌剧问题讨论集》
2、《黎錦暉：生平、创作年表及其他》
3、聶耳剧本《扬子江暴风雨》
4、《歌剧集》（鲁迅艺术学说丛书）

第二节

1、《新歌剧问题讨论集》
2、《秧歌剧选集》（1、2、3）（張庚編）
3、《回忆延安的秧歌》（胡沙）《舞蹈》1959、4.5.6.
4、《解放区的戏剧》（張庚）
5、《华北农村剧团和民间艺术改造工作》（沙可夫） } 第一届文代会纪念文集
6、《在摸索中的部队文艺工作》（王地子）
7、《秧歌新谈》（ ）
8、《秧歌与新歌剧》（張庚）
9、《秧歌剧论文集》（張庚）
10 《论秧歌》（周扬等）

1、《白毛女》的创作与演出（贺敬之）
2、关于《白毛女》的音乐（马可、張鲁、瞿维）
3、《白毛女》音乐的创作经验（马可、瞿维）
} 白毛女 新华书店发行
4、新歌剧问题讨论集 中国戏剧家协会编

第八章

人民音乐家冼星海

（1905—1945）

第一节　生平及创作道路

1905年5月11日，人民的音乐家冼星海出生于广东澳门。父親冼喜泰，以澳航为业，母親黄苏英，是一個农村妇女。冼星海出生時父已逝去，幼年依靠祖父生活。1911年，祖父去世，他随母親到南洋，靠母親做佣工来维持母子二人的生活。这時，他在南洋进了一所旧式学校，开始讀四书五经。1915年他从旧式学校转到英国人办的英文学校，学了一年英文；又于1916年，离开英文学校转到华侨办的高等小学，讀了两年。1918年，回到广东，进岭南大学附中，后又升入大学，一共六年，这時期已开始半工半讀来维持生活。他曾经做过打字員、工人夜校教員等，也就在这个時期，星海同志开始显露出他的音乐才能，在岭南中学時，他已经参加乐队，开始学习小提琴。

从1924年起，他开始正式工作，在这以后的两年中，在岭南大学担任音乐教員，这時，就在讀书的時候，他还曾担任一个铜管乐队的指挥。

1926年，到北京入艺术专门学校学习小提琴，同時在北大图书館担任助理員，后艺专解散，于1928年到上海，考入上海国立音乐院，学习主科小提琴，副科鋼琴。在上海一年多時间，学习努力，生活刻苦俭朴，这時间曾结识了任光、张曙，参加田汉所領导的南国剧社。

1929年快放暑假時，学校当局通知对暑假留校同学加收

住宿费和练琴费，并且採取搬走床铺，锁琴等强迫手段，激起同学极大不满，加上对学校过去种々不合理的制度的愤慨，爆发了反对学校当局的学潮，星海当时住南国社，并未住校，以热情正义的星海同志都积极地参加了此次学潮，并成为领导骨干之一，就因为这件事于1929年暑假，被学校当局勒令退学。星海离校后不久，即着手筹备出国继续学习。

在这段期间，我们看到在1929年7月1日出版的，上海音乐院院刊第三号上，登载了冼星海一篇什文：《普遍的音乐——随感之四》。从这篇什文里，可以看出他早期的已经内摄着民主主义色彩的音乐思想和刻苦坚毅的意向。

从文中看到：作者面对"不振的中国"和"音乐不振的中国"①的实现，他有些地感觉"学音乐的人，"！想望都是将来中国的贝多芬"的人："中国的现在，实在难产生像贝多芬等大天才。……不如多想方法，务使中国有天才产生的可能"，"明白地主张提倡"普遍的音乐""，"要把音乐普遍了中国，使中国音乐化了。"并指出："中国需要的不是贵族式或私人的音乐，中国人所需要的是普遍音乐，"并且说："我们要做普遍人所不能见到的事情，而且要说普遍人所不能说的话。"希望学音乐的人要"实际用功，负起一个重责，救起不振的中国，使她整个浩淡和充满生气。"

这里，虽然还看不出作者如何理解中国的不振和如何去"救起不振的中国"，以及"普遍的音乐"的思想内容还不够明确，但这里的民主爱国的思想都是鲜明的，正为有了这种民主爱国思想的鼓舞，冼星海，他"不要空想，只要努力"，"经过了许多苦恼和失败，"终于摸索到一条正确的道路。"……

註① 冼星海：《普遍的音乐》

这只是在他接触了中国共产党所领导的革命运动之后才获得的。

冼星海1929年10月离开上海出国，克服经济上的困难（曾在新加坡轮船上做苦工），于1930年才到达巴黎，身无分文，得马思聪的帮助，认识了名望很高的小提琴教师奥别多菲尔（paul oberdoerffer），跟他学习小提琴，开始半工半读的生活；在巴黎学习期间，曾先后跟路易·加隆（Noel Gaallon）学和声学、对位学、赋格、跟德印第（V.D'Indy）学作曲，跟里昂古特（Lioncourt）学作曲，跟拉贝（Labey）学指挥之后认识了印象派名作曲家杜卡斯（paul Dukas）跟他学习作曲，并且由他的帮助考入了巴黎音乐院高级作曲班。

冼星海在巴黎半工半读的生活是异常艰苦困难的。在其《我学习音乐的经过》中有这样记载：

“我常常处在失业与饥饿中，而且求救无门，在找到了职业时，学习的时间却又太少。在此时期我曾经做过各种各样的下役，像餐馆跑堂，理发店杂役，做过西崽（Boy）做过看守电话的佣人和其他各种被人看作下贱的跑腿。在繁重琐屑的工作里，我还得在忙里偷出一点时间来学习提琴，看谱，练习写曲——有一次，因为白天上课弄得很累，回来又一直做到晚上九点，最后一次端菜上楼时，因为晕眩，连人带菜都摔倒，被骂了一顿之后，第二天就开除了。——”

“我失过十几次业，饿饭，找不到住处，一切的困难都来了。有几次又冷又饿，实在支持不住，在街上晕倒下来了……有过好几天，饿得快死，没法只得提了提琴到咖啡馆、大餐馆中去拉奏讨钱。忍着羞辱拉了整天得不到多少钱，回到寓所不觉痛哭起来。把钱扔到地下，但又不得不拾起。门外房东女人敲门要房金，如不把讨得的钱给她，就有到捕房去坐牢的危险（

（其实不是为了学习，倒是做活路）。"

在进入巴黎音乐院后，由于得到学校和杜卡斯先生的帮助，生活稍微好一些，但仍然是很穷苦的。冼星海正是在这样穷困的生活中顽强地坚持自己的学习的。

在巴黎，冼星海开始了音乐创作活动，这个时期，他先后写作了歌曲：《牧歌》、《雨的乡村》《夜曲》《风》、《游子吟》、《中国古诗》等乐曲；钢琴《组曲》，《D短调小提琴奏鸣曲》，《组曲——小提琴独奏》等。可惜这些作品，除《雨的乡村》、《夜曲》（草稿）外，均未能看到。根据冼星海自述《风》（女高音独唱曲，钢琴单簧管伴奏）是比较成功的。

"我想不到《风》那末地感人深，我的先生们很称赞它，旧俄的（现在已同情苏联）音乐家，也是现在世界有名的音乐家普罗柯菲叶夫也很赞赏。并且它能在巴黎播音（上面说过的《流浪犬》也被播音）和公开演奏。——摘自冼星海《我学习音乐的经过》。

"——————因这两首歌（指《风》和《中国古诗》）我曾得到巴黎音乐院银的学分，院长叫 Henrie Bisser 发给我一本钞票，因我当时，曾被困难的生活，已几于饥饿"
——摘自《冼星海创作札记》。

冼星海在法国学习的时期，国内，蒋介石的反动统治，人民过着苦难的生活。1932年东北沦陷后，民族危机，祖国的命运处在风雨飘飘之中，冼星海从报纸、影片、照片等中看到这一切，祖国的危急和困苦的生活都促使具有民主思想，强烈的爱国热情的他去用音乐"来描写新现痛苦的人生，被压迫的祖国"①，但是冼星海也并不是一开始就是这样对待创作

注①：引自《我学……》

的。他说：“在初到法国的时候，我对艺术家的所谓‘慎重’，我对于一个创作要花一年的功夫完成，或者一年写一个东西。”他又说：“但以后，就不是这样了。我写自以为比较成功的作品《风》的时候，正是生活逼得走头无路的时候，……我打着颤听寒风打着墙壁，穿过门窗，猛烈嘶吼，我的心也跟着猛烈感动。一切人生和祖国的苦、辣、辛、酸、不幸都涌起来。我就借风述怀，写成了这个作品。以后，我又把对祖国的思念写成《游子吟》、《中国古诗》和其他的作品。”②

可以想见，这些作品必然充满了对人生的倾诉和热爱祖国的激情的。看过冼星海这些作品的马思聪说：“我觉得他很受César Franck的影响，他钢琴的曲子很不顺手，……可是他有气魄，有推动的力，有诚恳的真情。”③这些作品受C. Franck的影响是完全可以理解的。C. Franck正是冼星海的老师丹第（V. D'Indy）的老师，而冼星海这时还是一个热情好学的学生。从现在我们能看到好几首作品中，我们也看到对西欧古典音乐的模仿和法国现代派的影响。

总之，这个时期，在创作上冼星海还处在初期的阶段。严肃的现实虽然促使他抛弃了“学院派”艺术至上的特点④，以音乐去揭露生活的真实、倾诉浪漫主义的激情——“诉说痛苦的人生，被压迫的祖国”；但还没有一个正确的革命的世界观去指导他深入地观察生活，认清斗争的方向，另一方面，他也还没有找到自己的语言，中国民族的语言来歌唱他“生活中的痛苦”和“对于祖国的那些感触”⑤

注：①②引自《我学习音乐的经过》

③引自马思聪：《忆冼星海》

④⑤引自《我学习音乐的经过》。

1935年夏，冼星海回到祖国。在上海会见了分别多年为人做女佣的母亲。最初找不到工作，招收了几个学提琴的学生，暂时维持生活，以后被任光之邀进百代唱片公司工作，1936年进新华影片公司任《壮志凌云》、《夜半歌声》等片的音乐指导，也就在这个时期，冼星海到大场陶行知办的山海工学团教歌，到各界的歌咏队伍里教歌，努力地接近工人、市民群众。以后，又参加上海戏剧界的演出活动，为他们作曲配音。

冼星海回到祖国的时候，正是祖国正处在民族危机更加紧急，国民党反动政府屈辱投降，日本帝国主义则得寸进尺，对华展开了疯狂侵略的时候，另一方面，也正是红军长征胜利到达陕北，中国共产党向全国人民发出团结抗日的号召，抗日民主革命运动走向一个新的高潮的时候。具有满腔爱国热情的冼星海，看到国内的政治形势，又得到党的关心与帮助，很快地就参加到抗日救亡运动中来，并开始写作救亡歌曲。

如影片《时势英雄》作的插曲《运动会歌》是回国后第一首作品。"一二·九"运动中他写了《我们要抵抗》（原稿已失）。此外，《战歌》、《救国进行曲》、《流民三千万》和为话剧《复活》写的插曲《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》等都是回国后最初的作品。

也就在这个时候，他也就开始了"以当前全国所要求的民族解放运动"为题材的交响乐——第一交响乐的写作。

唱出了"枪口对外"当时全国人民抗战救亡心愿的《救国军歌》是电影《壮志凌云》的开场曲。这个时期，冼星海为一些影片，话剧写出了许多优秀的插曲，如《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》、《拉犁歌》、《青年进行曲》等。

《五卅纪念歌》、《鲁迅先生挽歌》、《山茶花》、

儿童歌曲《只怕不抵抗》等都是这个时期的创作。从回国到抗战爆发的两年间，他大约写了三百首左右的群众歌曲。

浪漫曲《断章》、《老马》也是这个时期的作品写于回国后不久，1936年。

1937年，抗战爆发，"八一三"上海抗战开始，冼星海为要求民族解放，为的要同士兵们，民众一同抗战"①、"用他的笔和歌声，唤起后方更多的民众和士兵去抗战"② 他"毅然地离别了…………困苦的老母"，参加上海救亡演剧第二队到内地工作。演剧二队经过苏州、南京、徐州、开封、洛阳、郑州等地，沿途进行宣传演出，他们的活动有力地推动了这些地区的抗敌宣传工作和歌咏运动，马可在《回忆星海同志》一文中曾记述当时开封的情况："自上海的几个演剧队到来以后，就打破了这种高压下的沉寂空气，救亡歌咏团、救亡剧团纷纷组织起来了，《救国军歌》、《救亡进行曲》、《牺牲已到最后关头》——等歌曲流传起来了，——这像一把火种点燃无数火炬，照亮了当时许多黑暗的角落。谁是这个点火炬的人呢？——我们不能忘了当时到内地工作的几个上海救亡演剧队，而星海同志所在的第二队，是第一个到开封的……"又讲到冼星海培养干部，撒下抗战歌咏运动的种子。"——他向大家用最通俗的语言讲解音乐，他讲音乐要为抗战服务，他讲音乐应该是群众的东西，并热情地说，他是第一个把音乐交还给群众的音乐家。他不仅教大家唱歌，还教大家怎样指挥，甚至怎样作曲！"又谈到正是"在他的鼓舞和影响下，许多青年参加了救亡工作"。

1937年10月冼星海与演剧二队

注①② 引自星海创作札记

到武汉。在武汉一年左右，他一面写作，一面大力组织开展群众性的歌咏运动。1938年春参加軍委会政治部第三厅与张曙共同負責音乐部门的工作，由于党的領导和当時的政治形势，在他与张曙的合作努力具体的領导下，当時的武汉出现了上百个歌咏团体，举行过许多次歌咏大会，歌咏游行以至火炬歌咏游行，歌咏活动达到空前的普遍和深入。武汉成为了全国歌咏运动最活跃的城市和中心。

这段時期，冼星海大約写了一百首左右的歌曲。《祖国的孩子们》、《做棉衣》、《在太行山上》、《游击军》《到敌人后方去》等都是这个時期的创作。——

从1935年回国到1938年赴延安，这抗战前后的三年多時間，在冼星海的思想发展和创作道路上都是一个相当重要的時期。

他在国前曾是南国社的社員，回国后不久就参加了共产党所領导的音乐团体和救亡歌咏运动。在党的帮助教育下，他一步々的走上了革命的道路。这从他的日記等文字中我们可以明显地看到这种思想发展：

在"八、一三"后前上他給母亲的一封信中說："我不時都在媽々面前說过；我不是一個自私自利、自高自大的音乐家，我要做个生活在社会当中的一個救亡伙伴，而且永远地要从社会的底层学习。——————

我们又看到1937年底（12月8日）他的一篇日記，那是他在石灰窑（今黄石市）巡回教育班，看到矿工的生活之后写的。其中写道：当我観到那个地方看見他们的生活的時候，我就觉到两个阶級的分别，尤其資本家对工人的压迫。——————我相信工人们总有一天能抬头向上的！"

从1938年春（3月4日）他的一篇日記中我们看到他对

安的向往。写道："今天的得报，把《抗战中的陕北》读过一次就感到很兴奋，看他们一班革命青年在短衣缩食去干革命工作，不断寻求真理和民族的解放！我们生在后方，可是比起他们就觉得惭愧得多！我真的自己渐渐会落后而不大长进。中国现在是成了两个世界，一个是向着堕落下沉，而另一个就是向着光明的有希望的上进，延安就是新中国的发扬地。"

对革命的追求鲜明地表现在他的创作活动上。首先，我们看到他继续了聂耳的工作，明确地将自己的艺术创作和实际革命斗争结合起来，服务于革命斗争。他在《我学习音乐的经过》中谈到这个时期他的创作："我感觉我的作品已前进了一步，它和实际斗争初步的联系起来了。"他坚决地拿起了群众歌曲——中国革命斗争的产物——这一锐利的斗争武器，我们知道，他在这一时期创作了大量的群众歌曲，紧紧地配合了当时的革命斗争，反映了劳动人民的生活。

如果说他在巴黎的一些作品主要是个人感情的抒发，那么这时，我们则看到他力求在自己的作品里去表达群众的感情。在《我学习音乐的经过》中有一段叙述他在上海时，说：

"我喜欢接近学生，尤其喜欢接近工人农民。我在工人的歌咏队里教唱，也到大场乡下去教唱，他们对我的作品表示欢迎。我从他们的喜怒里，尤其劳动的呼喊里吸收新的力量到我的作品里来。但是，我对他们的了解还不够，我的作品也还浅薄，不深入。可是比起在巴黎的作品充实得多。------而尤其觉得高兴的，是我的作品那时已找到了一条路，吸收被压迫人们的感情。"

但是，这时的作品也是抒发了他个人的感情，但由于投身革命斗争，投身到群众中去，这里他将人的感情结合起来了。

在他这个时期的许多优秀群众歌曲里，唱出了人民群众的心声，人民群众很快地收听到，继聂耳之后，他是人民一个很好的歌手。

我们还看到，他对于使自己的作品具有鲜明的民族风格作了不懈的努力。他在 << 创作札记 >> 中说：

"在上海时的创作如此，是初期的创作，我仍然是要努力去找中国的和声、形式、作风"。

在谈到抗战后的创作时：

"我的作风渐渐走向更大众化，更民族化和艺术化了。"

他说不歌女的曲调，他倾听劳动的呼喊。吴永刚在 << 纪念冼星海同志 >> 一文中曾谈到星海当时搜集民间音乐的一些情况：

"以郑州为据点的外景摄影队工作了一个多月，在这个期间里，------我忙我的摄制工作，他忙他的收集工作，他以孩子似的兴奋心情，忙着去赶集赶庙会，哪里有席棚子里的民间艺人在演唱，哪里就有他的行踪，最兴奋的是到黄河沿岸渡口上去听船夫们的呼号，站在大坝上去欣赏那汹涌的奔流，-----"

从他这一时期的作品里，我们也清楚地看到了他的这种努力。在他建国初期的某些作品里（如 << 老马 >> << 断章 >> 以及 << 救国进行曲 >> 等），我们还能看到西欧音乐风格的音调，和法国现代派（主要是后期印象派）的影响，但是我们看到很快的他就摆脱了这一切。初期，有一段时间，在一些作品里，他拘泥于五声音阶，虽然这个阶段也有一些很成功的创作（如 << 救国军歌 >> 等），但如果将自己的创作局限于此，势必影响某些内容所要求的情绪得不到充分的发展，但是我们也看到他很快的突破了这一点，整个地说来，从他这个时期的创作中

我们看到了在民族风格的创造上不断的深刻化，但是，在对祖国丰富的音乐遗产更深入地了解，在民族风格上作出更光辉的创造，那是在到延安之后，但就在这個時期，他已经为我们留下了許多在民族风格創造上极其优秀的范例。

总之，在他的创作道路上，这一段時间的确是一个重要的時期，正如他自己所說：“我的作品那時已找到了一条路”。这是一条革命音乐的路，走向广大群众中去的正确道路。

1938年秋，国民党政府的反动真面目又逐渐地显露出来了① 三厅的活动受到阻碍，满腔抗战热情的光未海也无法工作。就在这个時候，他獲得了延安鲁迅艺术学院的聘請，遂于是年10月1日离武汉赴延安。

1938年11月3日到达延安，在鲁艺音乐系担任指挥法和作曲等一些課程。1939年下半年起又担任音乐系主任，直到1940年5月离延安赴苏联。

这時，他成为青年们敬爱的导师和挚友。他循循善誘，耐心热情地帮助同学们克服学习途中的困难，他教导青年们要创造性地运用书本理論知識。安波在《星海同志永远在指导与鼓舞着我们》一文中有这样一段記述：

“学习任何一种学问都必然是有困难的，学音乐尤其如此。但是星海同志不論在課堂上、在社会上，对青年们从来不誇張这种困难，总是鼓舞我们的雄心，樹立克服困难的勇氣。記得星海同志在讲《和声学》、《曲体解剖》等課程時，总

注① 1938年8月20日国民党反动政府命令解散民族解放先锋队、青年救亡团、蚁社三群众抗日团体，并有許多群众抗战组织被解散，甚至被逮捕，說成反共、反人民的反动真面目日渐明显起来。

要把它们翻译明白易解，同时，又非常独創性地去运用这些知識"。

到延安后，冼星海热心地学习马列主义理論，积极参加大生产运动，在党的关切教育和同学们的帮助下，思想觉悟更进一步地提高，终于1939年6月14日光荣地参加了中国共产党，成为了工人阶级先锋队的一名坚强战士。在入党这一天的日記中他写道：这是他"生命上最光荣的一天"，"要到死要"去为无产阶级音乐来奋斗！"

在延安，冼星海得到了他所希望的"安心自由的創作环境"他的作品受到了真正的关切。这时，除了其第一交响乐的继续写作外他写了歌剧<<军民进行曲>>，<<生产大合唱>>、<<黄河大合唱>>、<<九一八大合唱>>、<<牺盟大合唱>>等许多大型作品，还写了百首左右的歌曲。其中<<黄河大合唱无論在他自己的创作道路上以及我国近代音乐创作发展上都是一个光辉的里程碑。

我们看到，他这时期的作品（特别是一些主要作品），无論在所表现的思想感情深度上，或是在艺术形式的完美上，都达到了一个更高的阶段。世界观不等于创作方法，但革命的思想修养与先进的世界观却总是推动他的创作向前发展的力量。他在延安，学习了马列主义理論后曾說："我竟发现了音乐上許多的问题过去不能解决的，在社会科学的理論上竟得到解答，一直还举例談到，由此而深刻地理解了"劳动者的呼声的无限力量和情感的伟大"。再加上生产劳动和革命工作实践，都大大地提高了他的创作思想。将他这一时期的创作和回国初期的某些作品比较，我们再一次地看到先进的世界观对于创作积极影响。在他回国初期的某些作品里还常有一种过多的忧郁，如<<战歌>>如<<搬夫曲>>。而在延安的一些作品：如<<

生产大合唱>>中所表现出的清新明快，如与<<搬夫曲>>同样是描写工人阶级的<<路是我们开>>所表现的豪迈和充满信心和力量，再如<<黄河大合唱>>更表现出中国人民不可战胜的英雄气概。所有这一切，这里不但没有了那种沉郁气氛，而且也是他以前的一些作品所很少能够比拟的。

很明显的，音乐家冼星海，他主要活动是在作曲，而不是在理论方面，但是他也为我们留下了十篇左右很有价值的理论文字（包括短小的歌集和作品的序言）。1939年9月在延安，他写了一篇<<民歌与中国新兴音乐>>。这篇文章，它不仅有助于我们去研究和理解他的创作思想，而且它在我国近代民族音乐理论建设中也是一篇重要的论文。

全文共分三段，第一段：从音乐观点上看民歌。首先简单地分析了中国民歌的特点，指出中国这个"世界上伟大民族之一，它有四千多年长久的历史，广大的土地，广大的人民"等等因素，因之"全世界最多最丰富的民歌或许只有在中国；我们音乐工作者产生在今日的中国，无疑是一件幸福的事情，从民歌的材料里可以发掘许多宝藏和参考"。

从这段文字看，在个别小处有些论断是不尽妥当的，如：说"中国民歌的歌词，在内容上，除一小部分外，差不多充满了封建的意识"，这种说法显然不够准确和全面；又如说中国民歌"没有西洋四分之五，四分之七等拍子"，再如"二簧摇板<<武昭关>>，散板里的<<虹霓关>>等等。"可能是语法上的错误⑪，等。但总的说来，特别是主要的观点是完全正确的。并且我们从这里可以看出他对于中国民间音乐作了广泛深入的研究。如果我们再想到他当时工作紧张的情况，就愈会感到他研究民间音乐的精神是多么值得我们学习！

第二段：研究民歌与创作新民歌的方法。从"我们音乐工

作者研究民歌，不是为研究而研究，真正目的还是创作”的观点出发，提出了搜集整理研究民歌和吸取民歌进行创作的方法

这里的一些观点和意见对于我们的民间音乐研究工作和创作事业仍有着重大的现实的意义。在研究方法方面，他提出六点。其中特别是要搜集民歌者”与大众一起生活，同他们一块儿唱，欣赏他们的生活”，“歌词与曲调要并重”，“精确地记录他们的曲调与歌词”，并提醒民歌与其他民间音乐的联系对于”如大鼓、弹词、梆子等等，我们都应当重视”等等一些问题，对于今天我们许多从事民间音乐工作者的同志来说，都仍然是非常值得注意的问题。在创作方法上他提出了七点意见。可以看出，他非常重视民间音乐，但是他决不是保守主义者。他主张在继承民间音乐传统时，同时要扬弃其中落后的部份，他主张创作新的民间音乐一定要借鉴外来的先进经验，民族性和国际性在这里是统一的。很明显，这些观点是十分正确的。

第三段：民歌研究与中国新音乐前途。他从”音乐是从人类劳动过程中产生，我们也需要到劳苦大众中去学习，并且交还给他们”这样的音乐从群众中来，到群众中去，为劳动人民服务的群众观点、阶级观点出发，谈到：“我们研究民歌就正是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活”，“吸收民歌的优良艺术要素来创造更丰富的、伟大的、最民族性、同时也是最国际性的歌曲和乐曲”，“使我们中国音乐从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性等等倾向中彻底改造过来，建立一种新兴的民族音乐”。这种音乐是“代表进步的人民的雄壮的有生气的作风，代表着全民族的工农的朴实、耐劳、刻苦……的强大集体力量！这种音乐才是我们民族我们时代所要求的，是有民族性而又有世界性的”。文中回顾了我国音乐界在民族道路上的努力和成绩，也批评了一些”在技巧上已有成就，且演

负盛望的作曲家”（如萧友梅、赵元任、黄自、胡周淑安等）
，今天还不能十分尽力于民族化的音乐创造”。又指出：“但大
众歌曲毫无疑义的已成了抗战期间音乐的主流”。最后总结出：
“我认为要建立中国新音乐，研究民歌是不可少的一部分重要
工作，是音乐工作者的重要工作之一环！”

这里除关于历史的论述和对于一些作家的批评不无可以商
榷之处（如按历史时期论述一些歌曲时与史实不尽符合，例如
他自己的作品：《黄[illegible]》、《热血》、《黄河之恋》
是抗战前的创作，不知说是全民抗战的伟大时期所产生的”，
等等。又，当然这里不是在全面的论述一些作家和作品，但对
某些作家作品，或作品的某些方面今天看来，就觉得给予适当
的肯定不够，例如说黄自的《天伦》、《山在虚无缥缈间》
除含有感伤和神秘性以外，没有别的贡献我们”就不够妥当，
应该说，这两首歌虽有缺点及内容观点的错误，但在旋律及和
声的民族化上还是有所探求的。）外，对于民歌和我国新的音
乐事业的关系作了很深刻的论述。

整个地说来，冼星海在这篇文章中，为我们新的音乐发展
指出了一条非常正确的道路。从他自己的音乐实践中，我们也
清楚地看到，他认真地贯彻了他的这些观点，给我们树立了很
好的榜样。

附带地谈一点，在这篇文章中，冼星海讲到聂耳时，说
在新兴音乐运动中，我们特别不能忘记聂耳的劳绩，他当
着先锋，不但遗留给我们有名的《义勇军进行曲》，而且
留下了许多工农的歌曲”。很明显，冼星海在这篇文章中给我
们指出的道路，正是由聂耳奠下了第一块基石的社会主义现实
主义的道路。我们知道冼星海是十分敬重聂耳和坚持聂耳的音
乐道路的。（见之在《热情、虚心、坚实——回忆星海同志

》一文里曾有这样一段記载：

"在延安，曾经有个别的音乐工作者发生了思想上怀疑聂耳的方向，模仿黄自先生作为新民主主义音乐的榜样，甚至张以五月九日（黄自忌辰——笔者注）为中国音乐节的时候，对于这种言论，星海同志是不能容忍的，当時他正要去苏联，已经没有很多時间来和这种思想展开争论，但他临行之际却再三地叮嘱我们：'要坚持聂耳的方向，七一七（聂耳的忌辰——笔者注）是我们的音乐节！'"

为了向苏联的先进的社会主义音乐艺术学习，冼星海于1940年5月11日离延安去苏联，途中在西安停留了好几个月。这時他写了《古诗别情》歌曲四首，並开始写第一组曲，《中国组曲——后方》。1940年底他到达苏联莫斯科。在莫斯科，他认识了苏联音乐家P.M.格里埃尔，A.Б.卡巴列夫斯基，Б.И.穆拉捷里等；他听音乐会，参加苏联作曲家协会的新作品讨论会，以及研究俄罗斯古典大师的作品他不间断地进行創作。第一组曲：《后方》的继续写作之外，他完成了採用大型交响乐队的《黄河大合唱》修改稿，从1935年开始写作的《民族解放交响乐》也是在这時最后完成的。

多么不幸，正当他努力地研究学习苏联的音乐艺术成就的时候，1941年6月22日，希特勒向苏联发动了侵略战争，苏德战争爆发，他的計划被打破了。以一位不懂俄文的他，又很难为苏联的卫国战争效力，因此他取道蒙古人民共和国，准备回国。但在国境上受到阻碍，他就在蒙古停留下来。時々不忘创作的他，这時，採用蒙古民歌和革命群众歌曲写了第二第三组曲：《牧马闾》和《敕勒歌》。他在乌兰巴托停留的時间曾热情地为当地中国工人俱乐部的工人们教授音乐，他用蒙古民歌和中国民歌为他们的业余乐队写奏曲供他们演奏，以

组织了一次《黄河大合唱》的演出。这时，他还写了一首小提琴独奏曲《乌兰巴托的早晨》，经常演奏给工人们听，可惜这首曲子的乐谱今天已经找不到了。

1942年12月中旬，他又从蒙古人民共和国回到苏联哈萨克共和国的阿拉木图。在蒙古的后期他的健康情况就曾经不太好，在疗养所休养了一段时间，这时，他又一次住在休养所里。从来不能放弃工作的他，在休养中仍不断地进行创作，服务于人民和他们的斗争。如他在病榻上写了第四组曲《满江红》。从苏联卫国战争的爆发的那一天起就计划写作的第二交响乐《神圣之战》也是在这时完成的。此外，他还将旧作整理写成器乐曲《音画——中国生活》等等。

大约到1943年冬他的健康情况好了一些，他由休养所迁到城里住，并曾经到过塔什干。1944年元月30日，他到达哈萨克共和国的库斯塔奈伊，进行组织为纪念哈萨克著名诗人江布尔的国立音乐馆的工作。在这里，他写了音诗《阿曼盖尔达》，在纪念阿曼盖尔达的晚会上演出获得了很大的成功。当地苏维埃执行委员会主席基里姆巴耶夫同志在听过这首作品之后，激动地跑到冼星海的跟前，拥抱他并热烈地亲吻他。这时，他还写了很多哈萨克歌曲和器乐曲。充满了对祖国的思念的《中国狂想曲》也是这个时候的作品。

写《中国狂想曲》是在1945年春，在其《创作札记》中说："这时期身体正疲惫不堪，带病中写作也。"冼星海患病之后，苏联人民虽然在战争时期一切都很困难，为了医治他的病做了可能做到的一切。当他的病情更加严重的时候，有关当局便将他送到莫斯科克里姆林宫医院。在医院中，他还写了《胜利交响诗》，表现了共产主义必胜的信心。他还经常跟一些苏联音乐家通信，将自己的思想和创作计划告诉他们。

病中，他怀念祖国，他相信祖国人民的胜利。在他与苏联音乐家穆拉捷里最后一次在克里姆林宫医院的会见中，临别时他对穆拉捷里说：“我深信我们祖国人民的胜利。我相信它的革命力量。我最珍贵的理想就是看到祖国人民的自由和幸福。⑪”在他病情沉重最后的日子里，他仍坚对未来充满信心，他说：“我还想再活卅年，为了我们音乐做表现出中国人民所应当做的一切⑫”。但是，他那次长期艰苦生活损伤的病体（据说这时他患有许多种疾病：肺结核、肝肿、腹膜炎、心脏病等等）连这“世界上最好的医院⑬”也无法救治了。中国人民的音乐家冼星海于1945年10月30日夜12时在莫斯科逝世了。

冼星海在逝世前三星期由医院给苏联音乐家D.M.格里埃尔的信中，有这样一段话：“为了给中国音乐创造出一种新的风格，表现新的精神，我寻新的形式和新的和声，我已作了多年的斗争-----我总不疲倦地工作着。------”是的！我们从他的创作活动中清楚地看到了这一点。在他一生中最后几年国外的创作活动中，我们看到他用很多时间在器乐创作中，努力去创造中国风格的，吸收外国先进艺术经验的新的器乐曲。此外，他也在歌曲创作上作了民族曲调与近代和声艺术的成就相结合，新的民族的和声的探求。

从冼星海这一时期的创作中，我们鲜明的感到，他那一颗火热的战士的心，是属于祖国人民和国际共产主义革命事业的。

注⑪ 穆拉傑里：《回忆中国作曲家冼星海》（黄川作，叔懿译：《冼星海在苏联》（原文题为《回忆冼星海》）（按：星海同志在苏联逝世前后，此书作者，然非真名，借用此名为了回忆星海同志而已）

⑫、星海同志当时自己可能见注⑪文。

他自觉把以自己的艺术为党和人民服务，将自己的艺术当成整个革命事业中不可分割的有用的一个齿轮，随着整个革命机器向前运转。我们知道他描写的中国人民的民族解放斗争的<<第一交响乐>>是献给中国人民的领袖毛泽东同志的。他在<<创作札记>>中写道：“这作品是我诚意地贡献给伟大的毛泽东同志，他是我最崇拜的一位真正民族的救星，他的道路是正确的，只有这样可以救中国，挽救整个民族的危亡”。但时常反问自己，这作品是否能够表达中国民族解放？但姑无论作品好坏————这一点小小的创作的目的是为民族解放时，我想毛泽东同志也赞成，并且他还要鼓励许多艺术工作者，尽量他们一切的能力去创作”。

在<<满江红>>、<<中国狂想曲>>等这一时期的作品里也都表现了他爱祖国、爱人民的高度热情。

我们知道，他在蒙古付尚的时间写了<<牧马调>>、<<救勤歌>>两个组曲，这两首作品都是描写蒙古工农人民他们的生活斗争，和这个年青的社会主义国家“进步和发展”及其“伟大前途”的。当他们到在苏联哈萨克共和国时，他又曾写下了歌颂一位哈萨克民族英雄的诗篇<<阿曼盖尔达>>。他具有高度的国际主义精神，他随时都想到如何用自己的艺术为人民服务，为革命服务<<第二交响乐——神圣之战>>的创作也许更能说明这一点，在他<<创作札记>>中写道：

“这首交响乐献给那些英勇爱好自由的人民结成同盟，解放被奴役的国家和拯救人民免于法西斯瘟疫的英雄斗争”。

关于创作这首交响乐的动机，<<创作札记>>中这样写道：

“这交响乐的写作动机是在1941年6月22日当德国法西斯帮侵略苏联领土，我在清晨四时被他们呼唤去听莫洛托夫

同志的报告（无线电），听后我即在房间沉思很久，我应该怎样去写一作品来反抗德国法西斯呢，……过九天我被送到共产国际去见季米特洛夫同志临行时季米特洛夫同志说：应该写些音乐给斯大林、苏联红军……当晚德国法西斯飞机大举空袭莫斯科，我被送到一个德国的防空洞里，自从忍不住听着法西斯飞机的空袭，和爆炸声，我更自愉快地听到了苏联飞机接战把德国法西斯飞机击落！我整夜没有睡，靠在一块木板上，计划怎样来写第二交响乐”。

从冼星海这时期的创作中，我们又一次看到，他是多么的热爱人民和人民的音乐创作——民间音乐他无论到什么地方都注意向民间学习，将人民的音乐创作吸收到自己的创作里，然后再”交还给他们“⑭我们知道，他在蒙古待的不太久的时间里就记录了蒙古民歌并将它采用到自己的创作里.我们更看到他在哈萨克共和国的日子里.曾为数十首哈萨克民歌配制和声伴奏或改编成合唱曲或器乐曲。

冼星海逝世后，我们敬爱的领袖毛泽东同志曾为之题词：“为人民的音乐家冼星海同志致哀”。他的确不愧为人民的音乐家。在他的一生中，为人民的音乐事业作出了重大的贡献。从他在法国的创作开始，短短的十五年，他为人民写下了极其丰富的音乐作品。在这些作品里，他反映了人民的生活，歌唱了人民的斗争和胜利。是的，在他的创作道路上有一个发展的过程。但是，我们看到，他是很快地、坚定不移地走上了由爱到[illegible]的，革命的，人民的音乐道路的。具体地说，这是一条什么样的道路呢？从冼星海由法国回来参加救亡音乐工作到他1945年在莫斯科病逝，他这十年的创作活动里，我们可以看得十分清楚，这是一条，自觉地用自己的音乐艺术为人民，为人民的革命事业服务的道路。这是一条明确地，以工人阶级的立场观点，使自己的音乐艺术真实地、深刻地反映现实，并以共产主义

思想教育人民，鼓舞人民的斗争的道路。这是一条，在继承民族音乐传统的基础上，接受先进的世界音乐文化成果，提高和发展民族新音乐的道路。这是社会主义现实主义的音乐道路，也是革命的现实主义和革命浪漫主义相结合的音乐道路。这正是今天中国人民音乐事业所走的唯一正确的道路。

第二节 优秀的歌曲創作

歌曲作品在冼星海的创作中佔有重要的地位。他一生中，大约写了五六百首歌曲（根据他创作札記中所説，目前我们能夠找到的也有二百五十首左右），並且其中佔主要地位，数量最多的是群众歌曲。它与中国人民的斗争生活有着密切联系，在人民群众中有着深刻的影响。

冼星海是这样的作家：他不间断地写，"他好像要对每一个事件都争取用音樂来发言"①。而他在去苏联之前（特别是到延安之前），主要是用群众歌曲"发言"的。他写得很多，自然並不都是成功的；但是，在聂耳逝世以后，群众歌曲创作受到群众的欢迎最多的，在那些年代里，应該説是他。他的群众歌曲在人民群众中有着深远的影响。他的群众歌曲反映了那些年代里人民的生活和斗争，我们从这些歌曲里可以听到那些年月時代脉搏的跳动。同時，我们也看到：他正是由群众歌曲开始，走上通向广大群众的人民音樂道路的；他在大型声樂、器樂作品中所取得的巨大成就，这里（群众歌曲创作）是它的基础和出发点。

在他的群众歌曲中数量最多的是一种富有强烈的宣传鼓动性的号召人们进行某种斗争的歌曲。如《流民三千万》、《战歌》、《救国军歌》、《青年进行曲》、《保卫芦沟桥》、《到敌人后方去》、《反攻》等。我们知道，他曾写了数量不少的纪念节日的歌曲和社团歌曲，这些歌曲也基本上偏于这一类。这类歌曲，决不是將斗争号召、行动口号简单地配上一个所謂雄壮的进行曲风的曲調就能完成的。它要求作曲家，以激

① 马可："冼星海是我国傑出的社会主义現实主义音樂家，

动人心的富有号召性的音調，坚决果敢的气势，塑造出雄壮的浩浩荡荡的群众集体斗争的具体形象。我们从冼星海优秀的群众歌曲创作中所看到的正是这样。并且，我们特别看到：他根据不同的内容创造了不同的个性、富有特征的集体群众的音樂形象。如果說在《救国軍歌》中我们听到一支强大的人民队伍坚强勇敢地整齐地在行进，那么在《反攻》中我们则感觉好像是多少支勇猛顽强的队伍在向敌后作战斗的突进。《到敌人后方去》决不仅是唱出了正确的行动口号，它很自然地使我们想到给敌人很大的打击的鼓舞人心的敌后游击战争。同样的在《青年进行曲》中我们也决不仅々感到其音調是那么的明朗而富有号召性，而且使我们看到青年人热情蓬勃满怀信心的形象。

在他这类歌曲中，从音樂語言方面看，有这样一些特点：较多地运用切分音、符点音（如♫，♩.♪），休止符和强弱显明的二拍子，在节奏上鲜明有力；较多地运用同音反复，进特别是四、五度以上的大跳，造成跳跃的有棱有角的旋律线，使旋律富有号召性和一种激动的情绪。二部曲式或简单三部曲式，曲式结构力求简练。自然，这一切都不应当孤立的去理解。所有这些特点，都是从群众出发，为了音樂形象本身的要求。

在他的群众歌曲创作中，有几首是描写敌后游击健儿的战斗生活的。如《在太行山上》、《游击軍》等。这类歌曲和前者比较接近，但由于它是描写群众战斗生活的，因之也更具有一些描写性和抒情性作了很好地结合。

在冼星海的群众歌曲中有不少很好的抒情性歌曲，如《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》、《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》、《做棉衣》、《讚美新中国》、《安眠吧！勇士》、《战時催眠曲》等々。在这里，我们看到作曲家将時代的人民群众在斗争生活里的典型情感，赋予了生动、形象的艺术
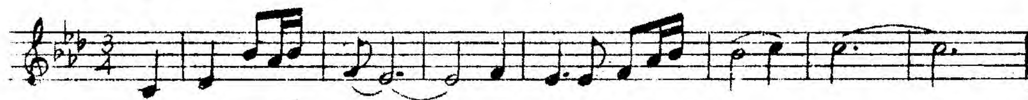
构思，並且用易于为群众接受的抒情性歌曲形式将它完善地表现出来。在这类歌曲里，所表现的内容和他所採取的表現手法也是非常丰富多样的。如《莫提起》、《夜半歌声》充满了激情与幻想，将人们带入詩的境地，或歌唱出人民在国土淪丧后的悲伤与战斗意志，或控訴那封建旧社会“人间的不平”，它深深地打动着人们的心灵。又如《战時催眠曲》、《做棉衣》表现了的幽美、温柔和亲切，它刻画了妇女爱国的心情。而在《热血》和《黄河之恋》里，我们则看到壮士慷慨悲歌的形象，歌唱了为自由而战、为乡土而战的不屈意志和胜利的信心。

这里，在音樂語言的运用上，我们听到了許多悠长的抒情的旋律，也看到一些更加接近民歌的柔和的旋律线（如《做棉衣》）。在抒情性歌曲里，他很注意运用語言的音調。在一些歌曲里，他充分地发挥了我们民族語言歌唱抒情的可能性。如：

《热血》



将語言中的憤怒反抗的情绪充分地表现了出来。而在《夜半歌声》中更是发挥得淋漓尽至。如：







你 是 池 中 的 水 我 是 那 水上的 浮 萍

而在另一段里，我们看到接近朗誦式的音調。



我形貌是鬼似的 狰狞 心儿是 铁似的坚 貞。



我只要一息尚 存 誓和那封建的 魔 王抗 争！

和舒展奔放的音調对比的运用，将感情的矛盾刻画得更为深刻。

另外，他也常々将前述那类歌曲音樂語言上一些特点，很好地和上述这样一些特点结合起来运用，自然，这也都是根据内容要求而来的。

他也写了一些叙述性的歌曲，如《山茶花》、《打倒汪精卫》、《梁红玉》等。（这类歌曲和抒情性的歌曲比較接近，也很难截然划分的。）这里是用歌曲来講述一件事或描写一个人物。在这类歌曲創作里，他向民歌学习，特别是向民族説唱音樂学习，希望創造出一种富有説唱性的歌曲来。早在抗战前，他写过一首《亲爱的老百姓》这虽然不能說是一首成功的作品，但可以看出他很早就作了这种努力。他到延安后写的《梁红玉》特别是《打倒汪精卫》是比較成功的，这里音樂語言恳切动人，激起了人们的爱国热情和对汉奸的仇恨。可惜他以后没有机会对我国民间説唱音樂作更广泛、深入的研究，否則，我们

相信他定会为我们创造出更加丰富多彩的説唱性歌曲来的。

再有一类是劳动歌曲和改编的民歌。如《搬夫曲》、《拉犁歌》、《起重匠》、《耕农歌》、《路是我们开》、《抬土歌》、《苦命人》等。他的劳动歌曲多是在原有劳动民歌的基础上予以加工，来描写劳动人民的生活的。他不是消极的纯客观的描写，而是将劳动人民积极的革命情绪发挥出来，因之，他的描写劳动人民的歌曲像聂耳一样，总是粗犷有力，而不是痛苦的呻吟。他不少的劳动歌曲是非常傑出的，像《拉犁歌》《路是我们开》生动地刻划出中国工农劳动人民的形象。
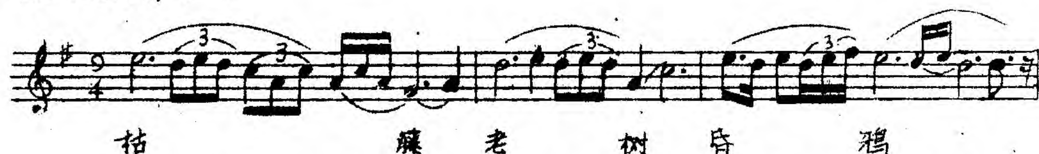
最后，冼星海也写了一些儿童歌曲深为孩子们所喜爱，如《祖国的孩子们》、《誰説我们的年纪小》等。它表現了儿童的特点，给孩子以抗敌爱国的教育。

在群众歌曲之外，冼星海也写了一些浪漫曲①。我们今天所能看到的，如他初到巴黎時的《雨的乡村》、《夜曲》，回国初期的《老马》、《断章》都属于这类歌曲。但是这些歌曲，或是停留在西欧古典歌曲的模仿（如《雨的乡村》、《夜曲》），或是仍没有摆脱后期印象主义的影响（如《老马》、《断章》、虽然他在创作札記中説："用新和声新的形式写的"——指《老马》，"也是用多音制度含有民族形式的作风"——指《断章》，我们还是比較难以接受的）。值得我们注意的是他以后写的《左詩别情》（共四首，1940年写于西安。鋼琴部分写于苏联）和《詩歌十首》、《古詩十首》（均写于1944年
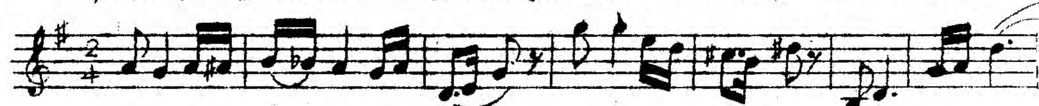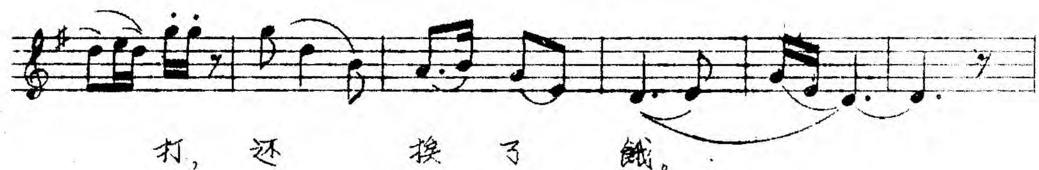
---

① 浪漫曲：借用欧洲音乐术語是指有器乐伴奏的一种篇幅不大的独唱声乐作品，一般的説它适於独唱家在音乐会中演唱如舒伯特《冬之夜》舒曼《詩人之恋》中的一些歌曲都是这一类，也有人称作"艺术歌"。

苏联库斯）。这些歌曲的歌詞多数是选自中国古代詩詞，而且这些詩詞多半是描写别情和对故土的思念的。从这些歌曲里，我们听到了他思念祖国、思念乡土故人的心声。也許我们会觉得有些歌曲太伤感了一些。但想到他使身远离故土，多年的别离亲朋故人，再加上疾病的折磨和战時生活的不安全，也觉得他这种情感还是可以理解的。这里，值得我们注意的是"作者欲以民歌和艺术歌融合，创作更接近中国民众的歌曲，这是更进一步的嘗試。从这些歌曲，我们看到他这种"嘗試"的成果。他很好地吸取了民族传统的音詞，创造了民族风格的艺术歌。在学习和吸取我国民族音乐方面，除民歌外，他探索了更加广宽的领域。如《古詞》（笔者按：从歌詞看即马致远散曲《天净沙》）和《古詩十九首之一》等都具有中国古代吟誦的味道。如《古詞》：



在另外许多歌曲里，含有民间戏曲的音调，如《牧牛歌》中：





在伴奏部分，他已努力地使它具有鲜明的民族风格。如《别情》：

Adagio sostenuto

恨君不似江楼月

Adagio sostenuto

南北東西　南北東西

在这些歌曲伴奏里，他曾努力探求民族风格的和声。我们看到，他很注意运用复調的手法，他努力使每一个声部都进行都具有鲜明的民族音調特点，而在这些声部的结合中寻求和声风格的民族化。很明显，他的这些"尝試"，为我们留下了有益的经验，值得我们加以研究和学习。

冼星海为我们留下这些大量的优秀歌曲创作，无論群众歌曲和浪漫曲，都是我们民族音乐的重要遺产，認真地加以研究

和学习，对于发展我国的歌曲创作，有着重要的现实的意义。

第三节　《黄河大合唱》及其他大型声乐作品

冼星海最优秀的代表作品：《黄河大合唱》，创作于1939年，延安。在这部作品里，诗人和作曲家通过对"我们民族的摇篮"——黄河的歌唱，表现了在抗日战争年代里，中国人民的苦难与顽强的斗争；也表现了我们民族伟大精神和不可战胜的力量。

1939年，抗日战争已经进入相持阶段，一年多来，日本帝国主义侵占了我们大部份国土。敌人铁蹄所到之处，"奸淫烧杀"，"一片凄凉"，多少黄河的儿女"妻离子散"，"丢掉了爹娘，回不了家乡"，中国人民经受着惨重的战争灾难。但是，中华民族也正象黄河一样，在怒吼在咆哮！她英雄的儿女们在顽强的战斗沉重地打击着敌人。为民族的生存而斗争的中国人民；每日不在渴望着战争的胜利。摆在中国人民面前的一个重要的问题；抗日战争能不能胜利？为什么会获得最后胜利？怎么样争取最后的胜利？毛主席在《论持久战》里曾给予了科学的预见的分析。他宏亮坚定的声音告訴中国人民世界人民：最后的胜利是属于中国人民的。中国人民是不可能被战胜的。他并且科学地指出了中国人民抗日战争胜利的道路，而《黄河大合唱》在当時的产生，它正是正确地体现了党的这种政策思想。它不仅描绘了祖国壮丽的河山，而且表现了勤劳勇敢的中国人民和他们必胜的斗争，给人们以极大的鼓舞和力量。

《黄河大合唱》的创作经过是这样的：1938年11月诗人光未然领率着抗敌演剧第三队赴吕梁山战地区工作，在东渡黄河时，面对着滚滚的黄河和船夫们与惊涛骇浪搏斗的情景激起了诗人创作的念头。在以后的战斗生活里，他不断地酝酿着，直到1939年初到延安才正式地动笔完成了这首长诗的创作。是在1939年2月18日演剧三队的旧历除夕的晚会上，冼星海听到了朱未然朗诵他的新作：《黄河》。这首长诗立即引起了作曲家情感的共鸣，打动了他的创作激情。会后，他兴奋地将这首长诗带回，並答应他们，他将很快地用音乐将它谱出来。在创作过程中，他不厭其詳地听演剧三队的同志叙述渡河时的情景和将他们哼唱的黄河船夫号子記録下来。1939年3月31日冼星海完成了这部大合唱的創作，1941年春在莫斯科，他又根据比較完善的管弦乐队和合唱队的条件作了修改。

1939年4月13日，由演剧三队演唱，鲁艺音乐系根据当時的条件组成的乐队伴奏。

《黄河大合唱》在延安第一次演出了。首次演出就受到听众热烈地欢迎，引起延安文艺界极大的注意。同年5月11日鲁艺音乐系组织了百余人的合唱队和乐队，由冼星海親自担任指揮，在鲁艺成立周年纪念音乐会上再次演出。这次演出更加成功，关于这次演出，在他的日記中曾这样記述：

"当我们唱完時，毛主席、王明、康生、站起来很激动地説了几声："好"！我永不忘記今天晚上的情形"。

《黄河大合唱》全曲由一个序曲和八个乐章组成的。它不是组曲形式，而是一首交响性的大合唱。作曲家在这里运用了音乐主题丰富多样的贯串发展，揭示了作品具有深刻意义的思想构思——歌颂中华民族（也歌颂了民族的苦难），塑造出中国人民保卫祖国，反抗侵略的巨人般的英雄形象。它是史詩性

的，又是英雄性的。

主要音乐之题：

（一）

它来自黄河船夫们劳动的呼声，再经过作曲家的加工创作。它是黄河船夫们在与惊涛骇浪进行搏斗的坚苦劳动里创造出来的音调，它是劳动的歌声，也是战斗的呼喊。作曲家运用这个主题和它的发展，不仅描写了惊涛骇浪的黄河，同时也表现了中国人民勤劳，勇敢，不屈不挠的战斗精神。除了急促有力的节奏之外，在音调进行上它具有这样两个的特征：四度音程的大跳和有着鲜明民族音调特点的三音列  进行。这个主题是第一乐章《黄河船夫曲》的基本主题，它也是全曲的一个基本主题，在以后各乐章中战斗性的主题，或与它有着内在的联系，或由它直接发展变化而来。如：
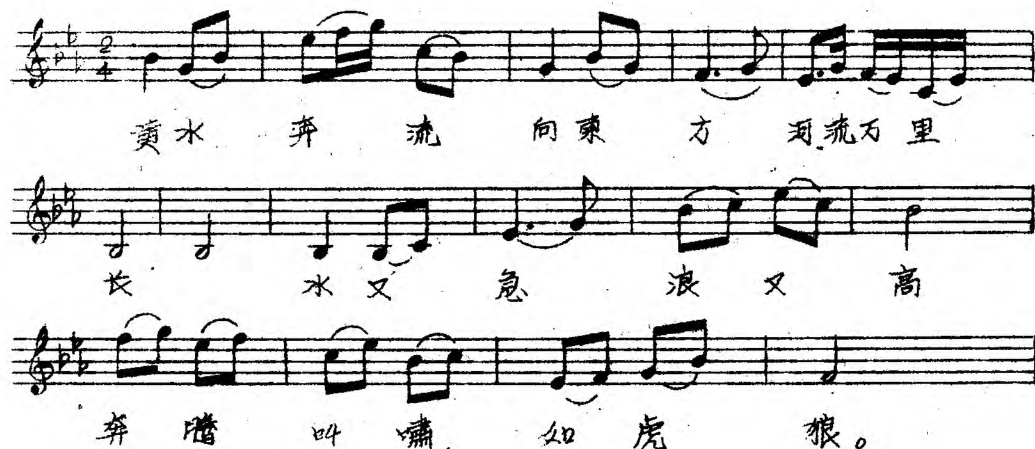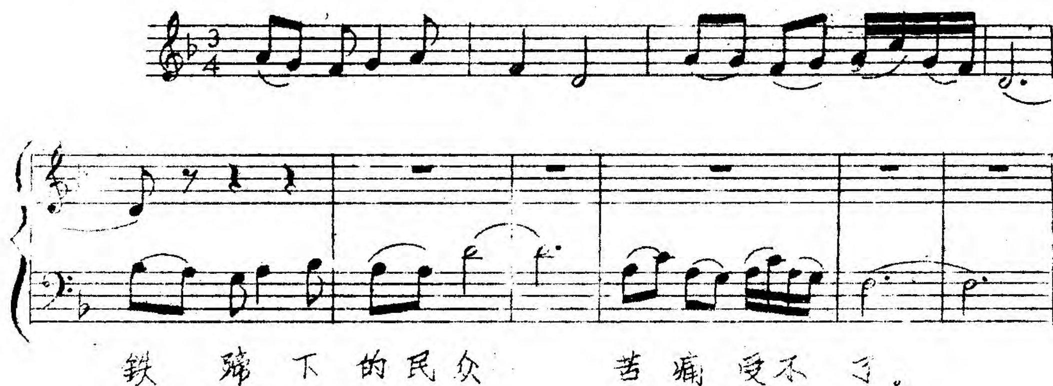








〈二〉《黄水谣》的音乐主题。也是贯串全曲的一个主要音乐主题：



可以看出，它与前一主题在音调上也有着某种联系，但是，它广阔的音域，波浪壮阔起伏不断的旋律，都造成了一种奔放、广阔深远的效果。作曲家在这里描写了黄河的另一个方面：浩浩荡荡，滚々奔流万里的景象，作曲家也通过了主题，表现了我们民族精神宽广、和平、自由奔放的方面。

〈三〉、再一个主要的音乐主题，便是描写中国人民的苦难的主题：



简短的序曲是用波涛翻滚的黄河的形象作背景的、从曲式结构上説，它具有三部性，《苦难》主题的部分可以看出是中间部，序曲一开始便用半音阶进行和节奏的交错（三音，四音，五音）来表现波浪滔天的黄河景象，中国出现了



呐喊的音调。接着由大提琴单簧管奏出了《黄水谣》的主题，和背景交错着。这里不仅为我们展开了黄河的画面，也使我们想起我们有着五千年文化的民族。然后"苦难"的主题出现了，像痛苦的呻吟。这里述説的是人民的苦难，五千年民族的苦难。但是这里也已经醞酿着反抗的怒火，接着战斗的主题：



出现了，坚决、勇敢充满胜利的信心。《黄水谣》主题两次出现時，它已经不像开始时那样深沉。尾声的音乐慢々地轻下来，好像引导听众；听吧！这里将要揭开一部壮丽的史詩。

第一乐章：《黄河船夫曲》（混声合唱）。在我们面前展开了这样的景象："乌云满天，惊涛拍岸，黄河的船夫，在暴风雨中搏战，经过千辛万苦终于达到彼岸"，它"象徵着我们伟大的民族突破历史上空前未有的苦难，终于到达最后胜利。"①整个乐章的音乐是由



这一主题发展变化而来。开始，主题是以其原型出现，接着根据内容情绪的需要作了种々变化和发展既丰富而又统一、自然，丝毫无单调之感，主要的变化如下：

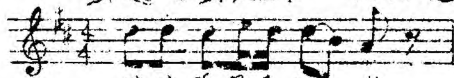
① 光未然："《黄河》本事"







主题完整地再一次出现，一阵胜利的欢乐声接着出现了：



一段。四拍子的节奏，缓慢下来的速度，平稳的和声都给人们一种新的景象，新的感觉表现了胜利在望的欢悦心情。但是这里并不是新的材料，依然是由基本主题发展变化而来。

胜利还需要努力，又用了开始的材料做了结束。

第二乐章：《黄河頌》（男声独唱）。据說冼星海其他几首都写得很顺利，唯独这首《黄河頌》，一连譜了三首都不满意，他对人說：“一看到‘頌’字，马上就联想起宗教的弥撒曲。我在努力摆脱宗教頌歌的影响，我一定要新創一种既有中国民族风格特点，又能表现新的時代情感的頌歌旋律。”最后他终于完成了这首“黄河頌”，这的确是一首具有民族风格”而又有“新的時代情感”的頌歌。時代的歌手站立在高山之巅，“他代表着祖国英雄的儿女，歌頌黄河，并要学着他的榜样，象他一样伟大、坚强”。音乐是宽广豪迈，热情奔放的同時也是坚强有力充满信心的。这里糅合了《黄河船夫曲》、《黄水謠》两个主题的因素，应該說，在音調上和《黄水謠》更为接近（自然、在曲調上以及曲調的性格上是并不完全相同的）。

在朗誦時乐队已經奏出由《黄水謠》变化而来的音調



使人感到黄河浩々荡々，滚々东流的气势。

第一段是描写黄河的景色，它描绘了祖国壮丽的河山。从独唱的第一句里，我们已经可以感到它在音调上与《黄水谣》的联系，而到“浊流婉转结成九曲连环”一句話就更加明显了。



从“啊！黄河！”开始对黄河的讚颂这一段，音乐更加热情奔放。三个“啊！黄河！”每次都不相同，如果說第一个是抒情性的，則后边两个则是激动的呼唤，层次鮮明，一步步地走向高潮。

第三乐章：《黄河之水天上来》作者称他是一首朗誦歌曲。是用音乐伴奏的詩朗誦。在音乐伴奏里“除了黄河的波浪澎湃声外，还有两个曲調的蘊藏；一个是《满江红》另一个是《义勇軍进行曲》》目前这一乐章演奏者多略去，很少演奏。一方面是由于演出较为困难，另一方面也由于省去这一乐章并不太影响整个乐曲的完整性的缘故。

第四乐章：《黄水謠》（女声二部混声合唱）。这是主要的一个乐章描写黄河也是描写我们民族的一个主要音乐主题这里正面地表现了在这首歌曲里，作曲家表现了出色的曲調创作才能，成功地吸取了民歌，平易动人而又富于形象的旋律，描绘了黄河的壮丽和敌人入侵后造成的凄凉景象；表达了人民对乡土和生活的热爱与家破人亡的痛苦，也表达了对敌人的仇恨。

这是一首帶有叙事性的抒情歌曲，用三部曲式写成的，由
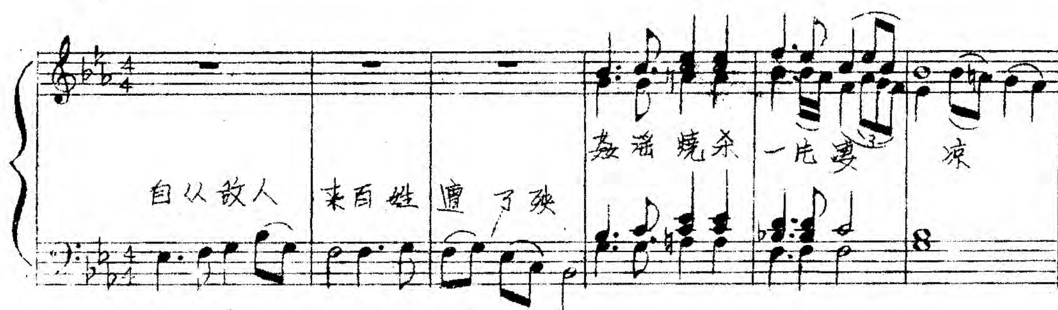
开始到"男女老少喜洋洋"为第一段。描写了黄河的滚々奔流也描写了河东沃野千里，人民"喜洋々"的和平生活。整个地说，音乐是优美明朗的。但是，这是人民在敌人侵略下对家乡和过去和平生活的回想，因之在旋律缓慢的叙述里，宽广而略带一些沉重。

中间部份由缓慢、沉痛的"自从敌人来——"一句开始描写敌人入侵后的灾难。音乐是由前段发展而来，但这里是沉重、痛苦的同时也带着激动，愤怒的情绪。在音乐上与前段的对比还是鲜明的。这里每一个乐句都深々打动人的心弦，到乐段最后一句："回不了家乡"的"乡"字，连两个四度的下行跳进，更独特地造成了全曲的高潮，深刻地表现了人民的痛苦，仇恨和不可按捺的愤怒。

最后一段很短，只有两句，头一句再现了第一段开始的旋律，接着在音乐上强调重复了"妻离子散"，最后是低沉而长的结束。作曲家在这里再一次唤起人们的回想，黄河奔流依旧，但家园、生活都遭到了敌人的破坏，给人留下一个深刻的印象。

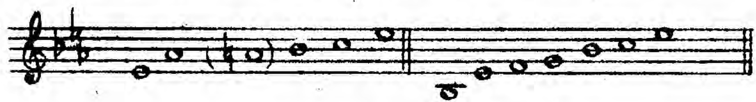
《黄水谣》延安稿本来是齐唱，在苏联修改稿中改作女声二部和混声合唱，作曲家运用声部的变化和声、复调的手法使音乐更加丰富感人。

例如：



第五乐章：《河边对口曲》（男声二重唱及混声合唱）。插曲性的，一个风格性的场面。两个逃亡的老乡在黄河河边相逢，互相问答诉說自己的命运，终于一同踏上了战斗的道路，新的音乐材料，来自山西民歌的音调，用多段反复的民歌形式写成。在风格上，跳动的旋律有些幽默，但这里並不是要表現詼諧的内容，而是以它浓厚的乡土气息给人一种生动亲切的感觉，与前后的乐章构成对比。

代表两个人物的曲調，分别由下列一些音組成：



可以看出，两个曲調在調式上是相同的，不过相差一个四度，这里很好地运用了我国民间的转調手法，使两个人物，一问一答，非常生动、到后边两者结合起来则又是很好的二重唱。作曲家运简单的音乐材料，在这里表現很大的创造性，使音乐既统一而又有变化。这里在配器上也有一些新颖的创造三弦和鼓板的运用和提琴乐器的拨奏结合起来，造成很好的效果，新鲜而具有民族风格。

第六乐章：《黄河怨》（女高音独唱及女声三部伴唱）。这是一个失掉了丈夫孩子，又遭到敌人蹂躏的妇女的哭訴"是含着眼泪来唱的一首悲歌"①。它描写了我们民族苦难的一个侧面。也許会有人觉得太深沉了些，但是在那些年代里，日本帝国主义又使我国人民遭受的災难是够深重的。这歌声很有說服力，正是由于它使我们听过后那么的沉重。压抑，所以当《保卫黄河》、《怒吼吧！黄河》那种战斗的歌声出现时会加倍我们捺不住心头的兴奋和激动。

这里第一次出现了小調性的曲調，但它不是西洋的小音阶，

应該説是L調式，在这一点上它和"苦难"的音乐主題有着联系。这里有我国民间哭喊的音調。多段的结构。但並没有对比的形象，这只是哭訴的间歇，音乐是一气呵成的，在我国民间音乐里常々有这样的结构。

女声三部伴唱的运用是很成功而有效果的。例如：

(女高声独唱)
狂风啊，你不要叫喊！乌云啊，你不要躲 啊！黄河的水啊！你不要呜咽。
(女声三部伴唱)
Cresc...
啊！ 啊！ 啊！ 啊！ 啊！ 啊！ 啊！ 啊！

这里，伴唱突然加进来，下行的音調，不协和的平行进行，造成一种强烈的气氛。这声音；是风声是水声，是哭泣是感歎，

是鸣咽是控訴，它和独唱结合成一个整体，构成了一幅动人肺腑的音乐形象。

第七乐章：《保卫黄河》（齐唱，轮唱）。它描写了：在黄河的东岸，北岸，万山丛中，青纱帐里，四面八方都掀起了复仇的巨浪，中华民族优秀的儿女正在为保卫黄河，保卫祖国而战。

新的战斗的音乐主题。在音調上有《黄河船夫曲》、《黄水謠》的某些因素，如开始 中包含四度音程 这样一些战斗的音調里所用的音和音的进行，都和《黄河船夫曲》主题音調有着一些共同特点。再，将： 和《黄水謠》中： 相比較也可以看出音調上的联系；

作者曾説：他用了广东民间午舞狮的节奏： 另外在輪唱中用了民间旋譜的方法（龍格龍格……）。所以这特点都使这首战斗的英雄性的歌曲具有强烈的中国民间气息。

这里輪唱的运用非常巧妙适当。歌声此起彼伏，唱和交错，它不仅热烈，壮阔使人感到中国人民抗日的斗争排山倒海的气势；并且也使人联想到黄河波涛起伏，翻滚奔流，和敌后无数游击健儿的队伍出没在万山丛中，青纱帐里的情景。
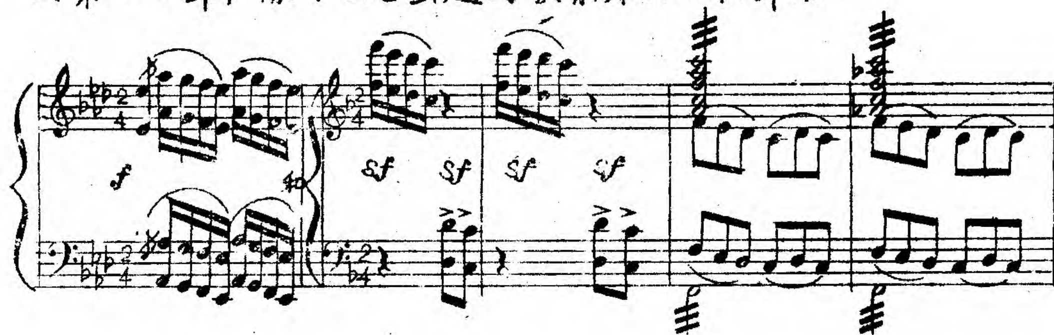
最后，在第八乐章：《怒吼吧！黄河》（混声合唱）。这是一首昂扬壮丽、雄伟的终曲合唱。黄河在怒吼，扬子江在怒吼，中国所有的江河都在呼号，向着全中国被压迫的人民向着全世界劳动的人民为祖国的胜利而呐喊。

战斗与苦难的矛盾，用英勇的战斗赶走我们民族的災难！苦难的主题在这里出现，非常深刻引起人们的深思：祖国的苦难太深重的！起来！有志气的黄河的儿女，起来战斗吧！向全国、全世界发出战斗的警号吧！最后的胜利是我们的！自然，最主要的音乐主题是战斗的主题：
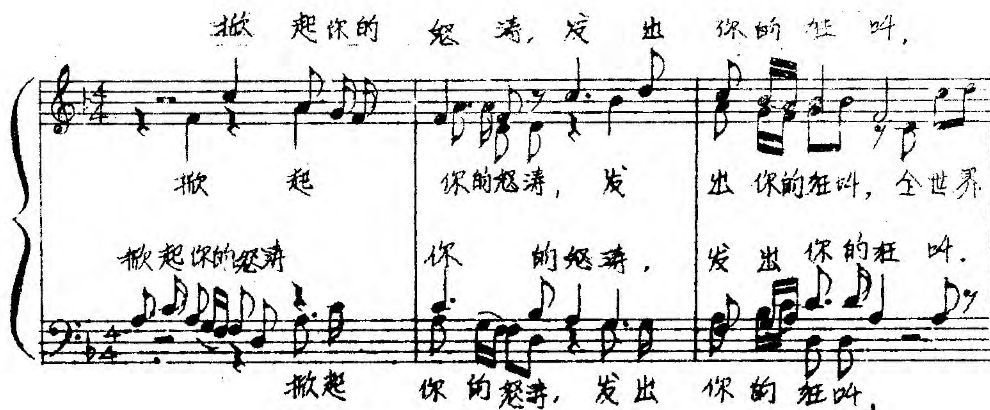


则是它的发展变化）。它是号召性的坚决、果敢，前已提及，它是由《黄河船夫曲》主题变化而来。

与第一乐章，除了合唱主题的联系外从乐队部份：



这样一些音調里，更加明显地看出两个乐章的联系。但是，如果仅仅說它与第一乐章有着一个圆拱形的弧线联系着，无論說它是整个大合唱的结論。不仅在主题思想上，而且这个乐章的音乐，具有很大的概括性。

这里在許多地方，表現了作曲家在合唱艺术上卓越的具有独特风格的創造。如：



由男高音开始，各个声部每隔一拍地互相呼应着，使人想起《保卫黄河》的輪唱，它生动地造成怒涛起伏的形象。

又如由女声二部缓慢的"啊！"开始男低音，男高音逐步加进来，然后由女低音声部首先唱出，苦难之题的这一段复調结构，是非常动人的这一段复調结构，是非常动人的女低音之后，男高音接下去，然后男低音，女高音，重复着同一个主题音調，音域逐渐深广，使人感到：我们民族的苦难是多么的深重，久远呵！再如：



在《黄河頌》里歌頌黄河的音調这里将"啊"变得非常急促，将激动的情绪作一个急促的收束，然后又放开来，这是战斗的呼喊，多么地惊心动魄！

由此接下去，庄严雄雄的尾声，音乐在一連串模进达到一个高峯之后，合唱重复着战鼓般节奏的乐句这是惊号！以黄河的怒吼发出的惊号，呼唤人们起来战斗的惊号，全中国人民向

全世界宣告中国人民的胜利的预号。

前面已经說过，《黄河大合唱》体現了党的政策思想，典型而又深刻地反映了時代的主要矛盾，塑造了中国人民保卫祖国，反抗侵略的巨人般的英雄形象。在音乐上它根植在民族的土壤里創造性地吸取了外国音乐先进的經验，創造出一部具有鮮明民族风格的大合唱。大合唱的形式在我国近代音乐創作中，最早有黄自的《长恨歌》而从表現時代生活，构思的宏伟和交响性上說，《黄河大合唱》是我国一部这样的作品。它的产生，对当時音乐創作思想性和艺术性的提高上（特别是对革命音乐創作）都起了积极的影响：也为我們留下了許多宝貴的艺术經验。它巨大的成就，不仅在抗日战争時期而且在我国近代音乐創作发展上，都是一塊光辉的里程碑。

除《黄河大合唱》外，冼星海还写了許多大型的声乐作品：如《生产大合唱》。本来是用活报形式写，加上化装演出的，但也可以不用表演，作单独的演唱。是他在延安亲自参加了生产运动之后在1939年3月6日脱稿写成的。内容描写后方努力生产支援抗日战争的胜利。初稿原名《生产运动大合唱》共三场《春耕大合唱》（用其旧作《拉犁歌》調）《播种与抗战》，《秋收》去苏联后将第一场改名《春耕》他又将1940年完成的独立合唱曲《秋收实去》编入作为第二场，改名：《秋收》将原作第三场《秋收》改名《丰年》作为第四场，这样全曲就包括了四场。其中第一场《春耕》在延安第一次演出后的座談会上，大家認为《拉犁歌》放在这里有些不調和，与整个作品的气氛不統一。冼星海同志也同意这个意見，他在《創作札記》中說“为保持这个大合唱的历史意义”姑且将它保存在这里。因此，以后許多演出多删去第一场，而《拉犁歌》则另作单独演出。
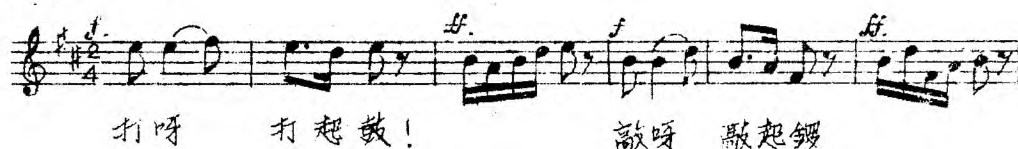
作曲家在《创作札記》中說：这是他第一次以民族的形式和进步的艺术技巧结合的尝試，应該說，他的尝試是成功的。如第二场中的《二月里来》听来多么象一首民歌，但是它又比一般民歌丰富和具有新时代的气息。我们很难說它象那一首民歌，我们只看到它在調式上，旋律进行上，以及装飾音的运用上和我国南方民歌的深切联系。它是那样的优美秀丽，使人一听就会联到祖国南方春季田野的风光。

又如《酸枣刺》他吸取了山西秧歌的节奏：
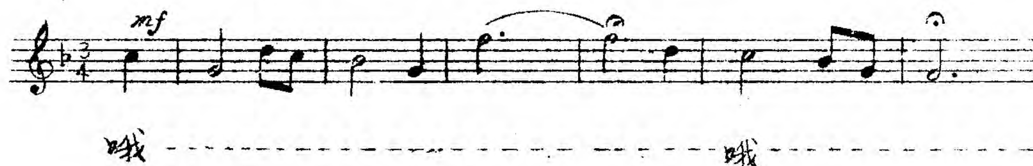


创造了民间气息很浓厚的，天真活泼的儿童歌曲。再如《丰年》中的《包米麵》是那么亲切生动地描写了我国农村妇女的形象。此外《秋收》和终曲《大合唱》在和声上也都有一些新的创造。

《九一八大合唱》① 是为纪念「九一八」而写，它叙事式地回述了東北沦陷和東北人民的斗争，最后歌唱我们要坚决抗战，一定要"收复失地，再唱胜利的凱歌"。全曲包括没有标题的五个乐章。近于回旋曲的形式，用两个音乐主题将整个作品貫串起来。



这个主题是乐观的，兴奋活跃而带战斗性的。另一个主题：



这个主题是深沉的坚强的，使人想起祖国人民的苦难和斗争需要的坚持性。

通过主题的反复出现和发展、一个个新的音乐形象加进来，构成了一篇壮丽的史詩。

此外还有未发表的《牺盟大合唱》、《三八妇女歌舞活报》和話剧《軍民进行曲》等①，这些作品虽不是他的代表作品，或者不能算作成功的作品（如歌剧《軍民进行曲》），但在这些作品中也都是为我们留下了許多宝貴的經验，並且在許多地方是值得我们学习和加以发揚的。

註①：

还有一部三幕歌剧《滏阳河》是他在延安出国前写未完成这里不再論述了。

第四节　器乐作品

冼星海，在其短促一生中，也为我们留下了许多器乐作品。尤其是1940年离延安去苏联后，他最后几年间创作的大量器乐曲，特别值得我们重视。

近百年来，中国沦为半封建半殖民地社会，斗争激烈尖锐，社会充满动乱，种种历史条件的关系，在音乐创作方面，我国近代的专业器乐创作是非常不多的。特别是交响乐队音乐创作，最早只有黄自为我们留下了《怀旧》、《都市风光序曲》两首单章性的作品，这是很值得珍贵的。应该说，是他——冼星海，继续了聂耳的道路，广阔地为我们开拓了这个领域——器乐创作，特别是交响乐队音乐。在他最后的几年中，他创作了两首交响乐，四首管弦乐组曲，单乐章的交响音画《中国生活》和《中国狂想曲》，和一些钢琴，提琴曲以及用哈萨克民族乐器的器乐曲。

他在巴黎时期也曾写了一些器乐曲，如：《钢琴组曲》，《d小调小提琴奏鸣曲》等。但这是他学习时期的创作，这里有更多西欧古典音乐的模仿和法国现代派（特别是后期印象派）的影响，他自己也曾说过："在巴黎的作品，连作风也未确定，只不过是有印象派的作风和带上中国的风味罢了"。① 回国以后，他很快地转向了革命群众歌曲的创作，以后又写了许多大型的声乐作品（与此同时，他虽已开始了第一交响乐的创作，但完成它还是在去苏联以后）。回国初期的某些声乐作品里，虽多少还有一点前一时期影响的残余，但很快地，他就摆脱了那些影响。在声乐创作上，他树立了具有民族气派的独特的风格，表现了卓越的创作技巧和才能。但是在器乐创作上，特别是交

① 冼星海：《学习音乐的经过

响乐创作，他最后几年开始的器乐创作，应该说还是处在一个开拓处女地的时期。这，就其个人的创作道路以及我国近代专业器乐创作来说，都是如此。

另外，非常遗憾的是：他这些器乐作品几乎全部是他本人都还未曾听过它演奏的初稿。①

因此，我们看到作曲家以一颗炽热诚恳的心，讴歌人民的苦痛和欢乐，光荣和希望时，虽常々有很多真实生动，而且很有意义的音乐艺术构思，但在用交响音乐形式具体地将它表现出来的时候，却常々出现一些不够完美的不平衡现象。同时，在这里，我们又看到了法国现代派（特别是后期印象派）的一些影响，有时它损伤了那些有意义的艺术构思。在这些作品里，我们看到：造型性的因素用得多了些，有时限制了音乐的运动和发展，曲式结构上有时显得松散。在和声与复调方面，他比较注意横的，旋律线条的发展，而较少注意纵的、和弦的结构，我们常能看到一些精彩出色的复调音乐的片段，但在和声结构上的精心设计就显得不够，我们看到较多的色彩性和声的运用（许多地方是有效果和具有民族风格的），但对和声的功能性的方面注意得就感到有些不够。在配器方面，常々是多线条的，有时能收到丰富的效果，但有时就不免显得有些混乱，不够清晰。此外，在乐队音乐织体上有时也写得过於复杂，反而难以出现作曲家所希望获得的效果，等々。从他这些交响乐曲中，可以看出，他在努力创造性地探索一种新的乐队音乐的风格；而上述一些缺陷，也正是在这条探索的道路上产生的。很可惜，

① 除《中国狂想曲》外，这许多作品，今天也还没有整理出版。从这些手稿里，我们曾看到一些明显的笔误，看来，在工作紧张和疾病缠身的情况下，作曲家甚至还没有来得及作仔细的校勘。

疾病过早地夺去了他的生命，使他没有机会完成他这未完的工作。

虽然如此，他留下来的这些器乐作品，对我们仍然是非常宝贵的，像他在声乐作品里那様，在他的器乐作品里，他的努力和探索是非常有意义和正确的；在许多重要的问题上，虽然我们不能说他都已经达到非常成功的地步，但都为我们指出了一个正确的方向。

首先，运用器乐形式，交响乐曲表现什么？作曲家可以去表现个人生活中的欢乐与忧伤，如果它能触动人们美好纯洁的情操，它可以是一首好的作品，像贵自的《怀旧》那様。但是冼星海，他却不是停留在这一步，他运用器乐形式，交响乐曲，表现人民，首先是工农劳动人民的生活与斗争，他以工人阶级的立场观点积极地反映现实生活中的矛盾与斗争。前已述及，他的第一交响乐是我们民族解放的颂歌，第二交响乐则是描写苏联卫国战争，献给"拯救人民免於'褐色瘟疫'的英勇红軍"的。而他的四首交响乐组曲，无不是描写人民的生活与斗争，诉歌人民的痛苦与欢乐和人民光辉的未来的。其中第四组曲：《满江红》，虽选用了中国古调《满江红》作主题，但他不是将他仅仅当作一个历史题材来处理，而是通过它来表现中国人民现实的革命斗争，描写中国人民经过不断地艰苦的斗争，终将获得平等自由幸福的未来的。此外在《中国生活》、《中国狂想曲》里，他描写了中国人民的生活与斗争，倾诉了一个革命者热爱祖国的心声。

其次，他是用什么様的语言来表现人民的生活与斗争的意志的呢，这就涉及到交响乐曲的民族风格问题。我们知道，交响乐队艺术，最初是18世纪欧洲音乐发展的产物，以后欧洲许多音乐大师都为它的发展作出了贡献。它从乐队编制、配器，直

到作曲方法的许多方面，都积累了丰富的经验。冼星海，他运用了这一音乐形式，吸取了那些先进的经验。但是，他决不是生硬地搬用，他也不仅々满足於这一些。他要追求、探索、创造。从他的作品中我们可以看出他在寻求、创造出具有中国民族风格的交响乐曲形式。首先，在配器上，我们看到他常々在交响乐队中加进非常具有我们民族特色的打击乐器。《中国狂想曲》用的最为丰富了，其中用了：木鱼、板、钹、锣、板鼓、大鼓等。在运用西洋乐器时，我们也看到他常々寻求具有民族特点的音色和奏法，如许多地方弦乐拨弦的运用，又如《满江红》组中钢琴部分许多地方则很有中国古筝或古琴的味道等。在和声与复调上，我们看到他在这更加广阔的领域内对和声与复调的民族风格作了多样的尝试和探求，很值得我们加以研究学习。此外，无论在主题的呈示、曲体组织和音调节奏的运用上，我们也都能看出他在努力进行一种新的，民族风格的探求。

最后，从他们的器乐曲中，我们看到，他不仅考虑如何更好地表现人民，而且他还认真地考虑如何更好的为人民所理解，也就是追求音乐的易解性，特别交响乐曲的易解性。在音乐创作领域里，交响乐曲是一种比较复杂而具有很大表现力的形式，它可以更加充份地，更加广阔、深刻地表现作曲家的乐思。但是，对於中国人民，应该说，它还是一种新的音乐形式，人民群众对它还有些生疏，不太习惯。冼星海清楚地认识到这一点，並且非常重视它。除了上述他在民族风格的努力之外，我们还看到，他每一首交响乐曲都是有标题的。不仅如此，在其作品手稿的扉页上，我们常能看到该作品的文字说明（如第一、第二交响乐都有较详细的文字说明）。所有这一切，可以看出，他总是考虑如何更容易为人们所理解。再有一点，我们知道他

是非常善於创作生动而富于形象的曲调的。在他大量的音乐作品中，我们看到，他善於融汇民间音调的特征在他自己创作的曲调中，而很少看到他那一个作品直接地采用某一首民歌而加以发展。但是，相反地，在他的交响乐曲中，我们看到他的音乐主题却常常是采取某一首民歌或来自革命群众歌曲。这说明什么呢？同样地说明，他是在努力地使自己的交响乐曲易於为人民群众所理解。因此，我们说，在他的交响乐曲创作中，他是非常注意不仅要更好地表现人民，而且要被人民所理解的。

除了上述这些问题他为我们树立了良好的榜样之外，在他这些器乐曲中，其宏伟的艺术构思，音乐形象的塑造，以及一些写作技术的运用等许多方面，也都还有许多地方值得我们研究学习。他这部分作品，急待我们将它整理出版，这是我们一份宝贵的音乐遗产。

第八章 主要参考資料目录

1. 《冼星海年谱纪略》 （載《人民音乐》一卷二期）
2. 《我学习音乐的过程》—冼星海。（载於《人民歌手冼星海》）
3. 《冼星海创作札记》
4. 冼星海日记（本所藏）
5. 《星海和他的琴》—伍伯龙作，（載1947年1月15日渝版《新音乐论丛》）
6. 《音乐院院刊》发刊号及第三号。
7. 《冼星海在巴黎》—滑田友作，（載於《人民音乐》一卷二期）
8. 《忆冼星海》—馬思聪作（載於《人民歌手冼星海》）
9. 《民歌与中国新興音乐》—冼星海，（載於《人民歌手冼星海》）。
10. 《回忆星海同志》—馬可作（載於《人民音乐家冼星海》）
11. 《热情、飽满、坚定》—煥之作，（載於《人民音乐家冼星海》）
12. 《紀念冼星海同志》—吳永刚作，（載於《聂耳星海紀念文选》）
13. 《星海同志永远在指导与鼓午着我们》—安波作，（載於《聂耳星海紀念文选》，原載1955年10月号《人民音乐》）
14. 《回忆中国作曲家冼星海》—〔苏联〕穆拉傑里作，（載1955年11、12月号合刊《人民音乐》）
15. 《冼星海—中国天才作曲家—〔苏联〕穆拉傑里作，（載《人民音乐》一卷二期）

16. 《冼星海在苏联》（原题为《回忆冼星海》）——〔苏联〕黄 循（Хуан Шун）作
（载於中国音乐家协会成都分会编音乐学习资料1955年第五集）

17. 《中国新音乐发展的道路》〔苏联〕Г.什涅尔逊作，《中国音乐》之第三篇《新中国的音乐》部分）
（中国音乐家协会印内部资料之一）

18. 《中苏音乐工作者友谊历史上的一页——回忆杰出的作曲家冼星海同志》——〔苏联〕М.科伊什巴耶夫作
（载於《人民音乐》1957年10月号）

19. 《冼星海是我国杰出的社会主义现实主义音乐家》——马可作

20. 《人民音乐》1955年10月号社论：《继承聂耳、冼星海的遗产，为社会主义现实主义的音乐艺术的繁荣而努力》

21. 《论冼星海的创作道路》——李焕之作
（载於《聂耳、星海纪念文选》）

22. 《冼星海作品中的音乐形象》——郭乃安作
（载於《人民音乐》1955年10月号）

23. 《谈「黄水谣」的音乐处理》——谢功成作
（载《人民音乐》1955年11、12月号）

24. 《"满江红"组曲研究劄记》——李焕之作
（载於《人民音乐》1957年11月号）

25. 《关於"论对星海同志的一些交响乐作品的评价问题"一文的讨论》（中国音乐家协会上海分会印内部参考资料）